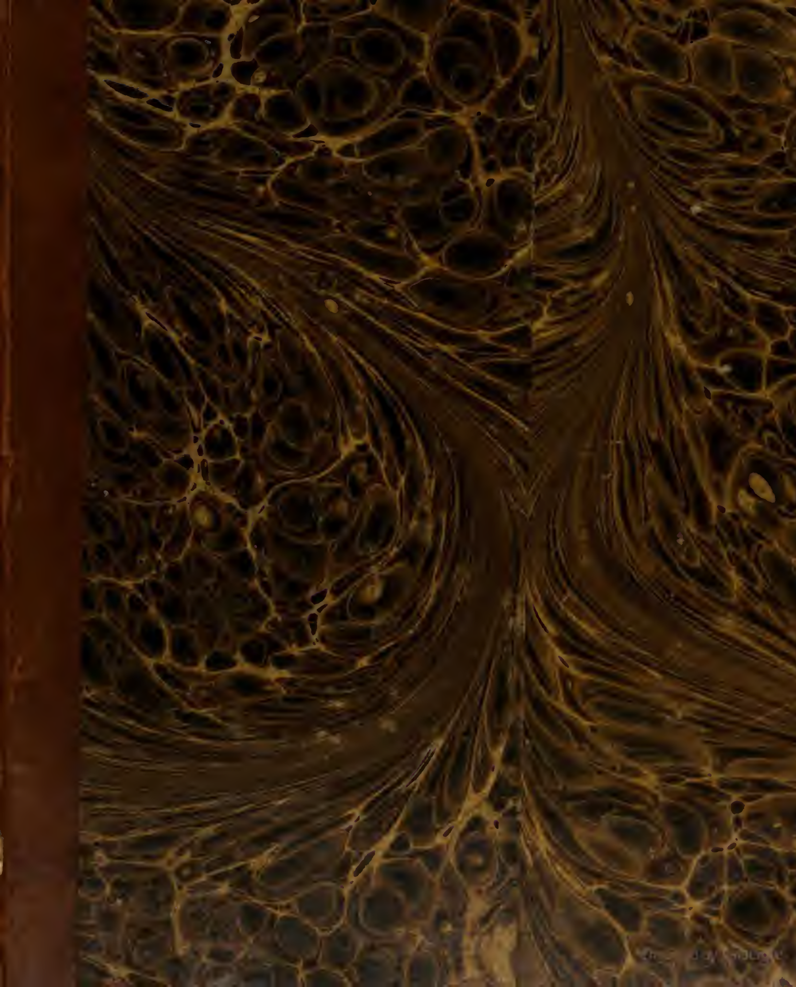




Joh: Winkelmann

nach Angelika Kaufmann

Die
Harzmalerei der Alten.

Ein Versuch

zur

Einführung einer, weit mehr Vortheile

als

Oel-, Wachs-, Fresco- und Temperawasser-Malerei

gewährenden

und sowohl zu

Wand- als zu Staffelei-Gemälden von allen Größen

brauchbaren Malerei, nach dem Beispiele der Alten,

sowie

zur Verbesserung der Fundamente, und zur Ausbildung der Farbengebung nach Göthe's Farbenlehre ꝛc.

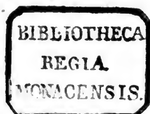
Von

Friedrich Knirim.

Leipzig,

Friedrich Fleischer.

1839.



Inhalt.

Die Harzmalerei der Alten.

Seite

Einleitung. v

Erster Theil.

Untersuchung der alten Maler-Technik, und Feststellung einer gewissen Harzmalerei als Hauptgattung.

Erstes Kapitel. Alt-ägyptische Malerei. 3

Zweites Kapitel. Alt-griechische Malerei. 17

Drittes Kapitel. Alt-römische Malerei. 53

Viertes Kapitel. Von den Gemälden und farbigen Verzierungen am Aeußern antiker Gebäude, und der Bemalung alter Statuen u. s. w., sowie von dem Marmorstuck als Grund für Harzgemälde und harzfarbige Verzierungen und Anstriche. 77

Fünftes Kapitel. Ueber die Fortdauer und Entartung der alten Harzmalerei im Mittelalter. 107

Sechstes Kapitel. Ueber das Alter der Oelmalerei und die Verwandtschaft der Eyck'schen Malerei oder der sogenannten mittelalterlichen Oelmalerei mit der Harzmalerei. 123

Zweiter Theil.

Anleitung zur Harzmalerei.

Seite

Erstes Kapitel. Von der Zubereitung der Tafeln, Leinwand und Wände zur Aufnahme von Harzgemälden. 149

Zweites Kapitel. Von den Farben oder Pigmenten. 163

Drittes Kapitel. Vom Farben=Bindemittel. 168

Viertes Kapitel. Von der Farbengebung. 187

Fünftes Kapitel. Vom Firnisse zum Ueberziehen der Harzgemälde. 230

Einleitung.

Mächtig und höchst erfreulich ist der Einfluß, den die, zugleich eins der edelsten und größten Vergnügen gewährende, Malerkunst, durch ihre reine, allgemein verständliche und tief eindringliche Universalsprache, bei würdigem Gebrauche*), auf die geistige Ausbildung und Veredlung der menschlichen Gesellschaft, auf die Reinigung und Beförderung des Geschmacks oder der Empfindung des Wahren, Guten und Schönen, der anständigen Sitten und der Tugend selbst ausübt.

»Würdigen wir nur zur Genüge, was die bildenden Künste in den Griechen, und was wiederum die Griechen durch ihre Kunst in andern Völkern erweckt und ausgebildet haben, so wird uns einleuchten müssen, daß jedes Volk, dem die Kunst, oder doch der Sinn für dieselbe fehlt, auch im besten Falle nur halb gebildet, halb noch barbarisch

*) »Die Quelle der guten Malerei ist Weisheit.«

sei*);« denn die schönen Künste sind zur Vollendung der Ausbildung menschlicher Gemüths- und Geisteskräfte ganz unentbehrlich.

Unter den dem Menschen zur Verschönerung und Vervollkommnung seines Lebens verliehenen Künsten ist aber die Malerei — (vermöge der Zeichnung und der Farben) die vornehmste Nachahmerin der so ungemein belehrenden, erfreuenden und erhebenden Natur, und die Beförderin so vieler im menschlichen Leben zum Bedürfniß gewordener Wissenschaften, Künste und Handwerke — unbezweifelt die umfassendste und folgenreichste. Dieses sehr wohl einsehend, haben denn auch von jeher alle weise, aufgeklärte und hochgebildete Fürsten und Völker wetteifernd aus allen Kräften sich bemüht, diese liebliche und beglückende Himmelstochter würdig zu ehren und zu pflegen.

Von der Malerei und der Natur kann man mit dem begeisterten Dichter so recht in voller Wahrheit ausrufen: »Kunst. Ein herrliches, unaussprechlich schönes Wort! Seht sie dahinwandeln im Arm ihrer holdseligen Schwester der Natur, wie Blumen unter ihren Tritten entsprießen, wie sich Alles verschönt, wohin sie nur die Blicke voll Liebe richten! Natur ist der ewige Gottesgeist, Kunst ist der schaffende Geist des Menschen, den Gott schuf nach seinem Bilde, darum entsteht so Herrliches und für alle Zeiten Dauerndes, wenn der Geist der Natur, die feurige, innige Liebe zu ihr, den Künstler beseelt und durchglüht, dann wird sein Werk würdig des ewigen Meisters, und steht rein und unübertrefflich da in seiner Vollendung. Kunst ist eine Centralsonne, um die sich gleich Sternen Millionen feurige Herzen drehen, und ihre Strahlen trinken, wie Blumen den Morgenthau; leider aber stehen nur zu viele in kalter Kometenferne, und gleich den Blumen, haben die Jün-

*) C. F. v. Rumohr's: Italienische Forschungen, 1ster Theil, S. 11.

ger der Kunst oft keine andere Speise, als die Strahlen ihrer Sonne, keinen andern Trank, als den salzigen Thau ihrer Kummerthränen. Wie sich der reine Strahl in glänzende Farben theilt, die wunderbar ineinander verfließen, so wird die Kunst, der erhellende belebende Lichtstrahl, getheilt im Prisma des Lebens, und wird zum Friedensbogen, der den Himmel verbindet mit der Erde, zur Engelbrücke, auf der die Seelen emporziehen voll Freude und Sehnsucht, empor nach der Heimath des Lichts, von der sie ausgegangen in die Staubhülle*).« — .

Um aber in der Malerei eben so werthvolle als dauerhafte Kunstwerke hervorbringen zu können, ist es unumgänglich nöthig, sich zuvor aller Erfordernisse zu ihrer Ausübung zu versichern, und zu dem Ende gleich vom Anfang genügend darüber sich zu unterrichten: mit welchen mechanischen, chemisch-physischen und technischen Kunstmitteln den zu fertigenden Gemälden die möglich höchste Vollkommenheit des Colorits und die meiste Erhaltungs-Fähigkeit mitgetheilt werden kann.

Nur aus einer, auf chemischem Wege ermittelten, gründlichen Technik, wobei man mit völliger Ueberzeugung auf die, dem Geiste dienen sollenden, Materialien vertrauen darf und diese am freiesten zu vergeistigen vermag, kann naturwahre Färbung, Lebendigkeit, Lauterkeit, Kraft, Harmonie und feinster Schmelz des Colorits, heiterer, bezaubernder Farbenreiz, angenehmer Glanz, Leichtigkeit der Arbeit bei aller Gediegenheit, Unveränderlichkeit der Farben und die längste Erhaltung der Gemälde entspringen.

Bedenkt man nun, daß — nach den einstimmigen Urtheilen unpartheiischer Kunstrichter — die, noch häufig sich vorfindenden, schon zwei- bis dreitausend Jahre alten,

---

*) Sondershäuser Unterhaltungs-Blatt.

ägyptischen Malereien, ferner die vor ein- bis zweitausend Jahren entstandenen antiken Wandgemälde zu Rom, Herkulanum, Pompeji u. a. O., sowie fast alle aus dem Mittelalter herstammenden Gemälde durch einen wohlerhaltenen lebhaften, klaren, hervorleuchtenden und feurigen Farbenschmuck noch fortwährend Bewunderung erregen, und daß dagegen an Bildern der neuern, ja der neuesten Zeit, die Farben lange nicht so wirkungsvoll, bereits unscheinbar geworden, nachgedunkelt oder verblichen sind, Runzeln und Risse bekommen haben und sich ablösen: so ist es wahrlich der Mühe werth, die, als vollkommen genügend und zuverlässig sich erwiesene, Malertechnik der Alten und der großen Meister der mittelalterlichen goldnen Kunstepoche, durch sorgfältigste wissenschaftliche Forschung, so weit als nöthig und möglich, wieder auszumitteln und, mit Hülfe genauer Ueberlegung und praktischer Prüfung, durch eine ähnliche Technik zu ersetzen. —

Fast in allen Schriften, worin das Technische der alten Maler erwähnt wird, findet man die Bemerkung, daß die Alten meistentheils mit Wasserfarben gemalt hätten und daß deßhalb das Colorit ihrer Gemälde hinsichtlich der Klarheit, Kraft und Harmonie weit unvollkommener gewesen sein müsse, als das in neuerer Zeit mit Oelfarben hervorgebrachte. Die Gründe zu solcher, ziemlich allgemein herrschenden, Annahme einer Wasserfarbenmalerei als Hauptgattung der alten Malerkunst sind entweder gar nicht angegeben, oder nicht haltbar. Allerdings findet man noch alte Gemälde, deren Farben viel heller und auch nicht so verschmolzen sind, als die der Oelgemälde; dadurch ist aber noch nicht bewiesen, daß zur Verdünnung jener Farben wirklich Wasser angewendet worden sei und daß sie auf einem etwas anders zubereiteten Grunde nicht sanft genug hätten vermalt werden können; denn es gibt noch andere, schon den Alten nicht unbekannt gewesene Mischmittel, die alle Vortheile des Oels haben, nicht aber den Farben eine übermäßige Dunkelheit und andere schädliche Eigenschaften mittheilen, wie das Oel es thut; und will man etwa, da

die Oelbilder mit der Zeit nachschwärzen und rissig werden, aus der größern Dauerhaftigkeit der alten Gemälde auf den hauptsächlichen Gebrauch von Wasserfarben in der alten Malerei schließen, so läßt sich einwenden, daß das außerordentlich Dauerhafte der alten Gemälde auf ein Bindemittel schließen läßt, womit weder Leim- oder Gummiwasser, noch Oel verglichen werden kann.

Diese Beobachtung und die innigste Liebe zur Kunst gaben mir dringende Veranlassung zu dem gegenwärtigen Versuche einer freimüthigen Beurtheilung der wichtigsten Arten der Malerei, in Rücksicht auf die Darstellungsmittel und deren Anwendung, sowie zu einer Zusammenstellung des Bewährtesten und Zuverlässigsten in der fraglichen Beziehung, Behufs Besserung unserer Malertechnik.

Zur weitern Rechtfertigung dieses meines Unternehmens mögen hier noch einige hochwichtige Bemerkungen folgen, die der Herr Professor Anselm Feuerbach zu Speyer, in No. 70 des Tübinger Kunstblattes von 1831, bei Gelegenheit der Würdigung der Bemühungen des verstorbenen Prof. Dr. Jakob Roux zu Heidelberg in der Wachsmalerei, mitgetheilt hat und welche das Technische der Malerei im Allgemeinen betreffen:

»Wenn noch die Gemälde des dreizehnten und der nächstfolgenden Jahrhunderte durch die unversehrte Frische ihrer Farben wie mit dem Zauber einer unverwelklichen Jugend erfreuen, so ist später, einzelne Ausnahmen abgerechnet, in dem ganzen Gange der modernen Technik ein steter Rückschritt kaum zu verkennen. Gemälde der neuesten Zeit sind schon gesprungen und gedunkelt. Wenige Decennien haben hingereicht, um die Werke selbst ausgezeichneter Künstler unscheinbar zu machen. In Weimar mußte, wie man berichtet, vor Jahren ein Pavillon abgetragen werden, weil Oeser's Frescogemälde einer gänzlichen Zerstörung anheimgefallen waren. Diese Gebrechlichkeit der neuern Malerei mußte um so be-

*

denklicher werden, da sich ihr nur allzubald eine dünkelhafte Geringschätzung alles Desjenigen beigesellt hatte, was gewisse sublime Ideen von der Würde der Kunst durch eine allzunahe Nachbarschaft des Handwerksmäßigen zu entheiligen schien. Vorausgesetzt, daß diese geniale Vornehmthuerei noch tiefere Wurzeln schlagen und sich allgemeiner verbreiten sollte, so dürfte es sich in Wahrheit bald nicht mehr blos darum handeln, hier und dort durch einzelne Verbesserungen nachzuhelfen. Nur von einer Reform der gesammten Technik, mit ihren Grundelementen vorgenommen, wäre dann einem gänzlichen Verfalle vorzubauen. Fern sei es zu behaupten, daß wir schon in der Blüthezeit jenes Unwesens stehen. Im Gegentheil ist es nicht zu verkennen, daß man in der neuesten Zeit wieder ernstlich einzulenken sucht. Es fehlt nicht an Künstlern, welche sich eine zuverlässigere Technik bewahrt oder errungen haben und unablässig bemüht sind, ihre Erfahrungen zu erweitern. Mögen doch bald Künstler und Freunde der Kunst sich entschließen, eine so wichtige Sache einer ernstlichen Prüfung zu unterwerfen und retten, was noch zu retten ist. Mögen sie bedenken, daß es auf dem Felde der Kunst kein größeres Verdienst gibt, als Mittel und Wege zu finden, durch welche ein schöpferischer Geist ungefesselt und noch kommenden Zeiten vernehmbar, sich auszusprechen befähigt wird. Die Technik ist nicht blos eine äußere unumgängliche Bedingung der Kunst, sondern ein Theil ihres innersten Wesens. Wer sich im voraus mit der Vergänglichkeit seines Werkes abgefunden und ausgesöhnt hat, wird sich bald auch damit begnügen lernen, nur des Vergehens Werthes hervorzubringen. Die Aufgabe, Roux's Unternehmung zu fördern, sei für den Künstler um so lockender, da es sich nicht mehr blos darum handelt, eine neue Erfindung als fertig und ausgemacht aus der Hand ihres Erfinders, wie eine Waare hinzunehmen. Sie will nun zum zweitenmale erfunden sein.« —

Die wesentlich verschiedene Beschaffenheit der zum Zubereiten, Vermalen und Festhalten der Pigmente dienenden Bindemittel ist bekanntlich die Ursache von der Eintheilung der

Malerei in eben so viel verschiedene Hauptgattungen, und insbesondere von der großen Verschiedenheit der Farbenwirkung und der Dauer der Gemälde.

Für jeden Maler, dem daran gelegen ist, daß die edlen Früchte seiner Kunst und seines Fleißes möglichst reif und frisch noch seinen späten Nachkommen zum angenehmsten Genusse dargeboten werden, ist es darum von der höchsten Wichtigkeit, daß er von den Eigenschaften und Wirkungen der Bindungsmittel die genaueste Kenntniß besitze oder sich verschaffe, damit er von denselben mit Vertrauen dasjenige wählen könne, welches den Farben, bei zweckmäßiger Behandlung, am meisten Leben, Frische, Klarheit, angenehmen, sanften Glanz, Kraft und Haltbarkeit verleiht und womit sich zugleich ganz bequem malen läßt.

Deßhalb habe ich bei meinen mehrjährigen Nachforschungen und Prüfungen, deren Ergebnisse ich nun in dem Folgenden öffentlich mittheile, auf den in der Malerei eine so sehr wichtige Rolle spielenden Farbenträger meine besondere Aufmerksamkeit gerichtet, dabei aber auch das zur Ausübung dieser Kunst gehörige übrige Wichtigste nicht außer Acht gelassen.

Wegen der mancherlei bedeutenden Schwierigkeiten, die ich zu überwinden hatte, um aus der großen und verworrenen Masse von Ergebnissen der Erfahrung und Erkenntniß in Bezug auf die Maler-Technik das einzelne erweisbar Gute, Beste herauszufinden und zu einem gefugten Ganzen, zu einer gewissen Methode zusammenzustellen, darf ich übrigens wohl auf gütige Nachsicht rechnen, wenn ich bei Aufsuchung des richtigen Weges etwa hier und da auf Irrwege gerathen sein sollte.

Begründete Einwendungen gegen die eine oder andere meiner Angaben werde ich jederzeit mit aufrichtigem Danke anerkennen, weil nur aus einem gemeinsamen, vorurtheils-

freien, uneigennützigen und rückhaltlosen Zusammenwirken Uebereindenkender und in gleichem Sinne Fortarbeitender, sowie aus einer gründlichen Ausgleichung verschiedener Meinungen etwas geistig Gediegenes entstehen und das wahrhaft Gute enthüllt werden kann.

Gott, dem allgütigen Geber alles Guten, werde ich nie genug danken können, wenn meine pflichtgetreue Bemühung den Brüdern auch nur in Etwas nützt. —

Eschwege, am 30sten April 1838.

Der Verfasser.

Nachschrift.

Obschon das beigegebene Portrait Winkelmann's in keiner directen Beziehung mit dem Inhalte des gegenwärtigen Werkes steht, so hofft man doch, daß es als ein sprechend ähnliches Bild des berühmten Kunstkenners und als der erste Radirungs-Versuch einer hier lebenden, geschickten jungen Malerin, von dem theilnehmenden Publicum als eine freundliche Zugabe wohlwollend aufgenommen werden wird. Leipzig, August 1838.

Erster Theil.

Untersuchung der alten Maler-Technik,

und

Feststellung

einer gewissen Harzmalerei als Hauptgattung.

Erstes Kapitel.

Alt-ägyptische Malerei.

Das alt-ägyptische Volk war das erste in der Erstrebung einer höhern Bildung, durch früheste Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft.

Als erste Anfänger in der Malerei und, durch ein altes Gesetz von jeder Neuerung in der Kunst, also auch von jeder Verbesserung derselben fern gehalten, blieben freilich die Aegypter auf einer sehr niedrigen Stufe der Kunstübung stehen. Daher pflegten denn die alt-ägyptischen Maler, unter denen angedeutetermaßen die Kunst noch in ihrer Kindheit war, blos rohe Gestalten zu bilden und die Farben ohne Abstufung nach Licht und Schatten, ohne Mischung und Nüancirung, rein, einfach, jedoch schon mit einiger geringer Rücksicht auf die Lokalfarben der Natur und auf ein richtiges harmonisches Gesetz, aufzutragen.

Dagegen hatten dieselben aber bereits Kenntniß von allen zum Kunstbetrieb unentbehrlichen Materialien. Namentlich kannten und benutzten sie schon ein ganz vorzügliches Farben-Bindungsmittel, welches sich als solches durch eine längere als zweitausendjährige ganz gute Erhaltung ihrer Malerei vollkommen bewährt hat, wie die, auf und in Mumienkasten, auf Bissusdecken der Mumien, auf Reliefs, hölzernen Statuen und Papyrus-Rollen, so wie an den Wänden der Felsengräber u. s. w. noch häufig vorkommenden [1]) alt-ägyptischen Malereien beweisen. An den Schlußsteinen von Grabgewölben in Oberägypten fand Herr von Jouville, im Jahre 1735, als damaliger französischer Consul zu Salonich, auf einer Reise in jene Gegend, die gemalten und vergoldeten Verzierungen (Einfassungen von Laubwerk vorstellend,) noch so vortrefflich erhalten, frisch und glänzend, daß es schien, als wären sie so eben verfertigt worden. Auch Thevenot und Granger haben ihre Verwunderung hierüber ausgedrückt [2]), nicht weniger die neuern For-

---

1) S. Hirt's Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Berlin, 1833, S. 6 u. 43.

2) Vergl. Caylus Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, in's Besondere die über die Einbalsamirung der Aegypter.

scher Herren Salt, Berchey und Belzoni, denen wir die Eröffnung der prachtvollen ägyptischen Königsgräber zu Theben verdanken und von welchen der Erste in seiner Beschreibung des königlichen Mausoleums anführt: »die Wände desselben seien mit (?) Frescogemälden bedeckt, die so frisch und gut erhalten, daß sie keiner Wiederherstellung bedürften.« Diese drei Künstler versuchten, bei allem Talent und aller Sorgfalt, vergebens, die Farbenpracht dieser Werke in Copien auszudrücken.[3]) »Was die Farben betrifft, sagt Herr Salt, so lassen die Gemälde alle übrigen weit hinter sich zurück, und bei der ängstlichsten Genauigkeit, und unermüdlichsten Thätigkeit ist man nicht im Stande, die bezaubernden Gegenstände dieser Gemälde treu wiederzugeben.« Obige Nachrichten stimmen vollkommen mit denen überein, welche schon früher von Diodorus Siculus, Norden, Dr. Perry und neuerlich von den Herrn Champollion u. A. uns mitgetheilt worden. Norden äußert: »Die ägyptische Malerei[4]) ist von der jetzigen so durchaus verschieden, daß ich es für nöthig halte, mich darüber weiter auszusprechen. Ein Gemälde von 80 Fuß Höhe und verhältnißmäßiger Breite ist in zwei Reihen riesiger Figuren in Basrelief getheilt und mit den ausgesuchtesten, der Draperie und dem Nackten angemessenen Farben bedeckt. Noch bewundrungswürdiger aber ist, daß das Azur, Gelb, Grün und die übrigen Farben so wohl erhalten sind, als ob sie erst gestern aufgesetzt wären und so fest an den Stein haften, daß es mir nie möglich war, sie im Geringsten davon zu trennen.« Dr. Perry fand zu Anfang des vorigen Jahrhunderts unter den Ruinen von Cornac, wo das alte Theben lag, nach seiner Beschreibung, »ein Zimmer von 100 Schritt Länge und 60 Tiefe, welches mit 12 Fuß im Durchmesser haltenden und 72 Fuß hohen Säulen ganz dicht gefüllt ist. Alle diese Säulen, so wie die Decke und die Wände des Zimmers, sind über und über mit Basreliefsfiguren und Hieroglyphen bedeckt; diese besitzen eine ausgezeichnete Schönheit und Malerei, und was merkwürdig ist, alle diese Gegenstände sehen so frisch glänzend und prächtig aus, als ob sie eben erst vollendet wären.« Der Bericht des Herrn Champollion lautet ähnlich; überhaupt hat die Farbenpracht und die vollkommene Erhaltung der alt-ägyptischen Gemälde bei allen Beschauern die höchste Bewunderung erregt[5]).

Die so sehr lange Dauer dieser Malereien, deren Farbenfrische uns überdies zu

---

3) Daß diese Gemälde keine Frescogemälde sind, werde ich bald darthun; auch kann man solches schon daraus folgern, daß sie sich al fresco nicht nachahmen ließen. K.

4) Hier ist (wohl zu merken!) die alt-ägyptische Malerei überhaupt gemeint, die auf allen Stoffen von einerlei Art ist; Mumiendecken, hölzerne Statuen, Basreliefs u. s. w. konnten aber offenbar nicht al fresco bemalt werden, da die Frescomalerei nur für Wände geeignet ist. K.

5) Vergl. Georg Field's Chromatographie, London 1835 und Weimar 1836, 1. Capitel.

dem Schlusse berechtigt, daß dieselben auch noch ferner, wer weiß wie lange, unverändert sich erhalten werden, erregt in der That Erstaunen; und die Wahl des Farbenbindemittels, welches unbezweifelt die Hauptursache von jener wunderbaren Erhaltung ꝛc. der Malereien ist, gereicht den Einsichten und dem Geschmack der Aegypter zur großen Ehre.

Bei Erforschung des besten Bindemittels für die Farben nimmt deßhalb das von den alt-ägyptischen Künstlern gebrauchte unsere Aufmerksamkeit vor allen andern in Anspruch.

Der Graf von Caylus hält darum dessen Entdeckung über alle die Kenntniße, welche man sich in der Malerei erwerben könne, erhaben und bemerkt weiter: man müsse nothwendig erstaunen über die Erfindung und den Gebrauch einer (?) scharfen und beissenden Materie, womit man eine Farbe so genau und fest einem steinharten Körper habe einverleiben können, daß sie nach so vielen Jahrhunderten keine Veränderung erlitten; von solcher Materie könne man sich schwerlich eine Vorstellung machen. Was man an den Gemälden und Vergoldungen der alten Aegypter sehe, verrathe etwas Mechanisches ꝛc., das mit dem jetzigen gar nicht zu vergleichen sei. Man müsse gestehen, daß man zu spät lebe, um ein solches Geheimniß einsehen zu können, und es sei zu wünschen, daß man es wieder entdecke [6]).

Obgleich dieser gelehrte Kunstforscher an der Möglichkeit zweifelte, jenes verloren gegangene Geheimniß jemals von Neuem deutlich durchschauen zu können, so dürfen wir uns doch nunmehr des Glückes freuen, dem in Rede stehenden ägyptischen Farbenträger, dessen sich, wie wir beweisen werden, dann auch die alten Griechen und Römer bedienten, auf die Spur gekommen zu sein und zwar auf dem sichersten Wege, nämlich durch angemessene sorgfältig getreue Auslegung chemischer Untersuchungen des in alt-ägyptischen Farben enthaltenen Bindestoffes, — so daß wir zugleich, durch die Wahl und Zusammensetzung der erkannten und noch in bester Qualität vorhandenen Bestandtheile, ein gewiß eben so gutes Farben-Bindungsmittel wiederherstellen können und, ohne uns im Geringsten schmeicheln zu wollen, mit aller Zuversicht behaupten dürfen, unsere deshalbigen Bemühungen seien nicht ungesegnet, nicht unvollendet geblieben. Wäre dieses nicht der Fall, dann würde alle unsere angewandte Mühe vergeblich sein und für die Kunst kein dauernder Nutzen daraus entspringen; denn jede unvollendete Bemühung ist, wie Göthe sagt, für Jahrhunderte wieder verloren, gleichwie einem Schatzgräber, der durch die mächtigsten Formeln den mit Gold und Juwelen gefüllten blinkenden Kessel schon bis an den Rand der Grube heraufgebracht hat, aber ein Einziges an der Beschwörung versieht, das nah gehoffte Glück unter Geprassel und Gepolter und dämonischem Hohngelächter wieder zurück-

6) S. das in der Anmerkung 2) bezeichnete Werk, in der daselbst berührten Abtheilung.

sinkt, um auf späte Epochen hinaus abermals verscharrt zu liegen. — Uebrigens ist es nicht gerade nothwendig, daß unser Farben-Mischmittel jenem alten in jeder Hinsicht völlig gleich sei; wir begnügen uns schon mit der Gleichheit in den Haupteigenschaften oder mit der allgemeinen Aehnlichkeit; denn hier gilt ebenfalls, was der Herr Professor Feuerbach von der Geschichte der Kunst gesagt hat: dieselbe kenne nämlich keine Wiederholung, und wenn uns auch zu seiner Zeit ein Geschenk, welches das Schicksal zurückgefordert, wiedererstattet werde, so pflege dieß doch immer nur unter andern Formen und andern Bedingungen zu geschehen.

»Sclavisch an das Alte euch zu halten,
»Eures Strebens Zweck ist dieses nicht;
»Seid gefaßt von himmlischen Gewalten,
»Dringet rastlos zu dem hehren Licht.«
(König Ludwig von Baiern.)

Warum aber die in dem Folgenden, den Alten zugeschriebene Hauptgattung der Malerei im Allgemeinen nicht schon früher wieder erkannt und nicht früher eine ähnliche an deren Stelle gesetzt worden ist, das hat höchstwahrscheinlich seinen Grund darin, daß — nach Göthe — der Hauch von vielem Guten, Vergnüglichen, Nützlichen oft Jahrhunderte hindurch über die Welt wehet, ehe man seinen Einfluß spürt, so daß man sich oft in der Geschichte über den langsamen Fortschritt nur mechanischer Fertigkeiten wundert. —

Caylus scheint das von den Aegyptern angewandte Bindemittel für eine Art Beize gehalten zu haben, indem er es eine starke, scharfe und beissende Materie nennt, womit man wahrscheinlich die Farben dem Grunde einverleibt habe und die man, wie er vermuthet, nur bei Körpern habe brauchen können, welche so fest seien, als der Stein. Wir werden uns aber sogleich überzeugen, daß dasselbe ein ganz anderes und weit allgemeiner anwendbares war; sonst hätte man ja nicht auch auf Papyrus, Holz u. s. w. mit jenem Farbenträger malen können. —

Nähere Untersuchung des alt-ägyptischen Farben-Bindemittels.

Als Haupt-Grundlage hierbei diente mir die hierunter bezeichnete sehr schätzbare Schrift [7]).

---

7) Betitelt: »Chemische Untersuchung alt-ägyptischer und alt-römischer Farben, deren Unterlagen und Bindungsmittel, vom Professor Dr. Geiger. Mit Zusätzen und Bemerkungen über die Maler-Technik der Alten, vom Professor Roux. Aus Geiger's Magazin für Pharmacie Band 14 besonders abgedruckt. Karlsruhe, 1826.«

Die — in Gegenwart des Herrn Professors Dr. Roux und zwar, wie dieser bezeugt, mit größter Genauigkeit und mit besonderer Rücksicht auf das Bindemittel — untersuchten Farben befanden sich auf einem Stückchen einer Decke (Tectorium) von einem Kalkstein-Pfeiler, angeblich mit Fresco-Malerei, aus dem von Belzoni entdeckten Königsgrabe in Biban el Moluk in Aegypten und waren 1) braunroth, 2) grün, 3) fahlgelb und 4) schwarz.

Diese Malerei war keinesweges in Fresco; denn als Resultat seiner Versuche hinsichtlich des Mischmittels in allen diesen Farben führt der Hr. Prof. Dr. Geiger an: »Als Bindemittel wurde eine thierische Substanz angewendet, die aber in ihrem Verhalten gegen Reagentien vom Leim abweicht. Das Verhalten des weingeistigen Extrakts in der Hitze deutete auf eine Spur vorhandenen Wachses.« Professor Roux hat hieraus gefolgert, daß die Farben blos mit Wachs aufgetragen worden, so daß hiernach die Malerei an dem Pfeiler reine Wachsmalerei sein würde. Dieses ist aber auch nicht der Fall, indem das Bindungsmittel der Farben, wie wir bald sehen werden, noch aus einem andern (nicht thierischen) Stoffe, und also nur zum Theil aus Wachs bestand; letzteres war bloß ein Zusatz zu jenem weitern, in dem obigen Resultate gar nicht angegebenen, nach dem Speziellen jedoch wirklich gefundenen, Stoffe. Nun ist die Frage: Was war eigentlich die »thierische Substanz?« Der empfundene thierische Geruch (nach Leim) — von welchem Geruche lediglich man gleich darauf geschlossen hat: daß der Hauptbestandtheil des Farbenbindestoffes thierischer Natur gewesen sei, kam höchstwahrscheinlich von dem wenigen, aber sehr stark riechenden, Leime oder Blutwasser her, welcher in den Theilchen von der Wand enthalten war[8]), die bei dem Abschaben der, ziemlich dünn aufgetragenen, Farben mit zwischen dieselben gekommen waren (was bei der ersten Farbe — in der angezogenen Schrift — ausdrücklich bemerkt ist); und dem zufolge hat man anstatt der hiernach als Farben-Mischmittel wegfallenden bezeichneten thierischen, eine davon völlig verschiedene, mit der gefundenen Spur von Wachs vereinbarliche, Substanz als eigentlichen vorherrschenden und mit dem Wachse zusammen den ganzen Farbenträger ausmachenden Bestandtheil des Farbenbindemittels anzunehmen, welche entweder wegen ihrer völligen Geruchlosigkeit oder ihres sehr schwachen, untergeordneten Geruchs nicht auch nach dem Geruche bestimmt werden konnte. Eben diese letztere Substanz erkenne ich nun für (an sich geruchloses, doch gewöhnlich nach fremden Einmengungen riechendes) Harz und zwar für ein von Natur flüssiges, in seinen Eigenschaften dem Copaiva-Balsam gleichendes, welches in dem ungeheuern Zeitraume von länger als 2000 Jahren leicht seinen

---

8) Der Grund bestand nämlich, nach der damit vorgenommenen chemischen Untersuchung, aus Kreide und Leim oder Blutwasser.

Geruch ganz oder größtentheils verloren haben konnte, ohne daß das zurückgebliebene Harz selbst, welches von der Luft nicht zerstört werden kann, beschädiget worden wäre: denn als nächste Lage unter den Farben fand sich, wie ich hiernächst unwiderleglich nachweisen werde, eine Mischung aus solchem Harze und aus wenigerm Wachse, mithin ein Harzfirniß, woraus sicherlich auch der Farbenträger bestand, um eine gewisse nothwendige und zweckmäßige Einheit, die dauerhafteste Verbindung der Farben mit ihrer Unterlage, zu erzielen. Leim- oder sonstige Wasserfarben würden auf der fettigen und glatten Harz-Wachs-Firnißlage nicht gehaftet haben, wenigstens nicht fest. Bei dieser Firnißlage, welche sich zwischen den Farben und dem Grunde befand, konnte man dagegen den aromatischen Geruch des balsamischen Harzes darum noch ziemlich deutlich erkennen, weil diese Zwischenlage durch die Farbenpaste (durch die Harzfarben) beständig bedeckt gewesen war, so daß solcher Geruch bei weitem nicht so leicht hatte ausdunsten können. Hieraus erklärt sich nun auch, warum die fragliche hauptsächliche Substanz vom Leim abwich; — weil sie Harz und Wachs war. Sollte meine Ansicht von der wirklich thierischen Substanz, von welcher der thierische Geruch allein herrührte, auch nicht ganz gegründet sein und dieselbe nicht bloß in der Grundmasse enthalten, sondern auch noch eine solche zwischen[9]) den einzelnen Farbenlagen gewesen sein, ohne daß man sie wieder ausfindig machen kann, so ist dieses eben kein großer Verlust: denn aus flüssigem Harze (wie der Copaiva-Balsam ist) und Wachs allein läßt sich erweislichermaßen ein vortreffliches und völlig genügendes Farben-Bindemittel bereiten.

Etwas Anderes und Passenderes als Harz läßt sich auch nicht wohl zu einer Vereinigung mit dem entdeckten Wachse denken. Aus diesen beiden, höchst dauerhaften Materien erhält man, wenn das Harz wohl gewählt[10]) und das Wachs gebleicht ist, in der That das beste Bindungsmittel für die Farben. Das ganz durchsichtige Harz erhält die Farben völlig klar und das, dieselben auch nicht trübende, wenige und in jenem aufs Feinste vertheilte Wachs bewahrt das Harz vor dem endlichen Rissigwerden. Aus der gehörigen Zusammensetzung beider Stoffe, wobei das flüssige Harz vorwalten muß, entsteht ein, dem reinen Wachse (wenn man die Trübe, die dieses in solcher Verdichtung hat, und seine Weichheit in diesem unvermischten Zustande unberücksichtigt läßt) sehr ähnlicher Körper, der er-

---

9) Es ist nämlich möglich, daß man jede Lage der Farben, ehe man wieder darüber malte, — damit diese beim zweiten Auftrage (einen doppelten Auftrag hat man wirklich bemerkt) von dem in dem flüssigen Harze des Bindemittels enthaltenen flüchtigen Oele nicht etwas angegriffen oder ein wenig aufgelöst würden, — etwa mit Hausenblasenleim oder dergleichen überzogen hat. Bei unserm wohlverfertigten Bindungsmittel ist indeß ein solcher Ueberzug nicht nöthig, da es hinlänglich durch Wachs gesättigt ist.

10) Nämlich wenn es guter Copaiva-Balsam ist.

wünschterweise nur feiner, klarer, durchsichtiger und härter oder fester ist, als letzteres allein; so daß also die mit Harz=Wachs=Firniß auszuführenden Gemälde noch vollkommener und dauerhafter werden, als wenn man mit (vermittelst eines flüchtigen Oels flüssig gemachtem) bloßem Wachse malt. Flüssiges Harz aber war ohne Zweifel deshalb zu dem Firniß genommen worden, um diesem dadurch auf die einfachste, natürlichste und bequemste Weise das erforderliche zweckmäßige Uebergewicht von Harz und zugleich die nöthige Flüssigkeit zu geben, ohne ein ätherisches Oel zuzusetzen, das beim Uebermalen die Farben der Untermalung leicht wieder aufgelöst haben würde. Ein solches flüchtiges Oel ist hingegen durchaus unentbehrlich, um festes oder hartes Harz und Wachs flüssig zu machen.

Den unumstößlichsten Beweis dafür: daß sich die Aegypter wirklich eines Firnisses aus flüssigem Harze, worin ein hinlänglicher Theil Wachs aufgelöst worden, in der Malerei als Bindemittel — wenigstens um die Farben an den Kreidegrund festzubinden, woraus wir übrigens auch auf dessen Gebrauch zum Auftragen der Farben schließen müssen, — bedienten — mag nun solcher Firniß auch noch mit einer (keinesweges nöthigen) thierischen Substanz verbunden gewesen sein oder nicht, — liefert die

Untersuchung der nächsten Unterlage der Farben,

welche, wie ich sogleich nachweisen werde, von einem Firniß aus balsamischem Harze und Wachs herrührte, womit man den stark einsaugenden Kreidegrund so, daß dieser nichts mehr einsog, überzogen zu haben scheint (die Lage war so dick, daß sie sich deutlich unterschied), damit die Farben sich ungehindert vermalen ließen und nicht einschlagen konnten. Um zu verhüten, daß der Kreidegrund von dem Firniß nicht ersäuft oder nicht grau werde, mag man denselben auch wohl mit einer Flüssigkeit, welche eben die Dienste leistete, wie die in kochendem Wasser aufgelöste Hausenblase, zuvor einige Male überstrichen haben.

»Die Farben, sagt Hr. Prof. Geiger, saßen auf einem Grunde fest, welcher ungefähr $\frac{1}{10}$ Linie Dicke betrug und der deutlich von der darunter liegenden Decke unterschieden war. Durch Poliren mit dem Nagel oder einem andern harten Körper, selbst beim Abschaben der Farben, welche sehr fest darauf adhärirten, nahm diese Lage einen deutlichen Wachsglanz an; rieb man mit dem Finger darauf, so hatte man dieselbe klebende Empfindung, als ob man auf Wachs rieb (»nur etwas härter«). Man brachte ein Stückchen auf glühende Kohlen, es wurde schnell schwarz und verbreitete einen gleichsam süßlichen erhitztem Wachse etwas ähnlichen brenzlichen Geruch. Während dem Schwarzwerden bemerkte man eine schnell vorübergehende Schmelzung.«

Daß die hier beschriebene (Firniß=) Unterlage härter war als Wachs, beweist schon allein, daß dieselbe nicht aus bloßem Wachse bestand, sondern wirklich von (härterm) Harz durchdrungen war, welchem letztern also auch ein verhältnißmäßiger Theil

des Glanzes, der den des Wachses noch erhöhte, sowie ein Theil von der Klebrigkeit zuzuschreiben ist; das Harz war nämlich durch das Wachs so geschmeidig erhalten worden.

a) »Es wurde so viel wie möglich von der bereits von der Farbe entblößten Unterlage abgekratzt und mit Aether erhitzt, dann filtrirt. Das Filtrat hinterließ beim Verdunsten nur einen Hauch eines fettigen Rückstandes.«

Dieses ist ein Zeichen, daß nur wenig Wachs in dem, die Unterlage der Farben bildenden, aufgetrockneten Harzfirniße enthalten war; dieses wenige Wachs reichte aber dennoch hin, um das Harz, mit welchem es vereinigt war, gegen Sprödigkeit zu schützen und ihm einen sanftern Glanz zu geben.

An dieser Firnißlage hing noch Kreide von der darunter befindlich gewesenen Decke oder dem Kreidegrunde, weil dieser Grund den Firniß theilweise eingesogen hatte und hiermit so fest verbunden war, daß dieser durch das Abschaben nicht rein davon getrennt werden konnte.

b) »Die mit Aether behandelte Erde (Kreide) legte sich nach dem Verdunsten des Aethers fest an das Glas an, während sie vorher trocken und leicht zerreiblich pulverig war, sie wurde mit Alkohol von 0,800 spec. Gewicht einige Tage digerirt, dann eine Zeit lang gekocht und kochend heiß filtrirt, das Filtrat hinterließ nach dem Verdampfen des Alkohols mehr Rückstand, als der Aetherauszug, er überzog das Uhrgläschen mit einer deutlichen wachsartigen, sehr dünnen Haut, am Rande des Uhrgläschens zeigten sich braune durchsichtige, »harzartig« glänzende Theilchen, die einen herben, bitterlichen Geschmack hatten. Sie waren bei gewöhnlicher Temperatur weich, knetbar, in gelinder Hitze floßen sie, unter Verbreitung eines etwas »aromatischen« Geruchs (an welchen untrüglichen Eigenschaften auch der Hr. Prof. Geiger »aromatisches«, d. h. flüssiges, balsamisches »Harz« erkannte). Wasser wirkte nicht merklich darauf ein, das Uhrgläschen wurde nicht davon genäßt, sondern verhielt sich gleichsam fettig gegen dasselbe.«

Hier hat man nun aus der Feder eines der ersten Chemiker neuerer Zeit, durch eine bestimmte Angabe unverkennbarer Merkmale, den deutlichsten und vollgültigsten Beweis für meine Behauptung: daß der Firniß, wovon die Rede ist, wirklich größtentheils aus Harz und zwar aus flüssigem, aromatischem oder balsamischem Harze und aus einem Zusatze von Wachs bestanden hat. Das aromatische Harz besaß ganz die Eigenschaften des Copaivabalsams: denn dieser natürliche Balsam hat ebenfalls einen eignen, nicht unangenehmen, aromatischen Geruch und einen scharfen, bittern (herben) anhaltenden Geschmack; ist in wasserhaltigem Spiritus schwer auflöslich, leicht auflöslich in wasserfreiem Alkohol und hinterläßt bei der Destillation mit kochendem Wasser, wodurch das flüchtige Oel abgeschieden wird, ein graugelbes und sprödes Harz, das aber zwischen den Zähnen erweicht, so wie es in der Wärme ebenfalls zu einer braungelben, durch-

sichtigen, noch schwach nach Copaivabalsam riechenden Masse schmilzt[11]). Daß das bräunliche, durchsichtige und glänzende Harz bloß am Rande des Uhrgläschens und nicht auch durchgängig in diesem bemerkt wurde, kam offenbar davon her: daß der übrige Theil des Hautüberzuges des Uhrgläschens »sehr dünn« (viel dünner) war und man deshalb und wegen der hierauf beruhenden vollkommenen Durchsichtigkeit nichts Bräunliches bemerken konnte, an dem Rande des Gläschens dagegen derselbe Ueberzug, durch Umrühren oder Umschwingen und schnelleres Trocknen, dicker, doppelt sich gebildet, folglich auch die Farbe des Bindemittels selbst sich verdoppelt hatte oder deutlicher geworden war. Wie sollten auch sonst jene Harztheilchen (die man, wenn sie sich nicht ganz deutlich als Harz gezeigt hätten, statt harzartig, gewiß wieder bloß wachsartig genannt haben würde) gerade nur an den Rand des Uhrgläschens gekommen sein, wenn dieses Harz, welches sich von dem Wachse beim Schmelzen nicht trennen konnte, in dem Ueberzuge des Gläschens nicht durchgängig geherrscht hätte? —

»Ein Minimum (von der erwähnten harz-wachsartigen Masse) wurde in Weingeist gelöst, dieser wirkte kalt etwas langsam darauf ein. Der Rest[12]) wurde wieder mit Weingeist behandelt, auch selbst in der Hitze geschah die Auflösung langsam[13]) und es blieb eine Spur ungelöst auf dem Glas zurück, welche jetzt ganz die Farbe und Consistenz des Wachses hatte, auch beim Erwärmen leicht schmolz und einen deutlichen Wachsgeruch verbreitete.« Das in dem Weingeist ungelöst Gebliebene war also der, hier deutlich genug bezeichnete, Zusatz von Wachs (das in Weingeist unlöslich ist) zu dem Harze, welches sich im Weingeist aufgelöst hatte. Hierin liegt ein abermaliger Beweis, daß mehr aromatisches Harz als Wachs in dem Farbenträger enthalten war: denn auf diesen letztern wirkte der Weingeist im Allgemeinen ein, wenn auch zum Theil etwas langsam; auf reines oder auf vorherrschendes Wachs kann aber der Weingeist nicht so einwirken, — sonst könnten ja auch keine Wachsgemälde mit Weingeist gereinigt werden, ohne die Farben aufzulösen; Harz wie aufgetrockneter Copaivabalsam wird hingegen durch Weingeist aufgelöst. Indem nun die Auflöslichkeit des balsamischen Harzes und die Unauflöslichkeit des wenigern Wachses in Weingeist zusammenwirkten: so muß man aus dem obigen Ergebniß der langsamen Auflösung des Bindemittels bis auf einen kleinen Rest nothwendig schließen, daß die Menge des Harzes die des Wachses überwog. Der kleine Theil Wachs, welcher mit dem Harze vereinigt war und dieses gleichmäßig durchdrungen hatte, erhielt das letztere, bei aller Härte, dennoch beständig in Sprödelosigkeit oder in einer festen fettartigen

11) Vergl. den Artikel: »Copaivabalsam« in Berzelius Lehrbuch der Chemie.

12) Welcher verblieb, als das aromatische Harz von dem kalten Weingeiste meist aufgenommen war.

13) Was sich hierbei noch auflöste, war der Rest von Harz.

Zähigkeit; und das in größerer Quantität vorhandene Harz schützte hinwiederum das mit ihm verkörperte und so gleichsam auch zu Harz gewordene Wachs gegen die Luft, wenn dieses noch eines solchen Schutzes bedurfte.

Für das Vorherrschen des balsamischen Harzes spricht endlich auch noch der Umstand, daß das Bindungsmittel, wenn mehr Wachs als flüssiges Harz in ihm enthalten gewesen wäre, nicht flüßig genug gewesen sein, nicht so gut getrocknet haben und lange nicht so fest geworden sein würde, als im umgekehrten Falle. —

Durch das Angeführte glaube ich nun auf die sicherste Weise sattsam erwiesen zu haben, daß das so sehr, und zwar mit Recht bewunderte Farbenbindemittel in der alt-ägyptischen Malerei nichts Anderes ist, als ein, unserm Copaivabalsam gleichendes, flüssiges Harz, das mit einem gewissen, wesentlich nöthigen, Theile Wachs verbunden war. —

Hieraus ergiebt sich schon allein zur vollen Genüge, daß sich alle Diejenigen gar sehr irren, welche jene alt-ägyptischen Malereien für Fresco- oder für Wassermalereien halten. Außerdem wird aber die Annahme einer Frescomalerei bei den alten Aegyptern noch durch folgende Thatsachen widerlegt: 1) daß jene Werke eine in Fresco unnachahmliche ausgezeichnete Farbenpracht und Glanz besitzen; 2) daß die von Caylus erwähnte Verbindung von Vergoldungen mit farbigen Verzierungen auf ein klebriges Bindungsmittel, das durch wässerige Feuchtigkeit nicht aufzulösen stand, schließen lassen, wie eine Mischung aus flüßigem Harze und Wachs ist, die auch auf nässenden Mauern fest haftete; 3) daß, nach der oben angeführten Bemerkung Norden's, ein 80 Fuß hohes und verhältnißmäßig breites halbrundes Kunstwerk aus zwei Reihen riesenmäßiger Figuren besteht, die mit angemessenen Farben bemalt sind und welche, um ihre Basreliefgestalt völlig zu behalten, einen, die Vertiefungen ausfüllenden und überhaupt die Formen unkenntlich machenden, Fresco- (Kalkstuck-) Grund durchaus nicht zuließen; 4) daß die Farben, wie Norden ferner ausdrücklich sagt, »an dem Steine« (also nicht an einem, sonst unverkennbaren, Kalkgrunde) außerordentlich fest haften, was sicherlich daher kommt, daß das ölartige Farbenbindemittel aus balsamischem Harze und Wachs sammt den Farben in die steinernen Figuren durch die Poren zum Theil eingedrungen und solchergestalt den Stein so dauerhaft gefärbt hatte, daß sich die Farbe nicht ganz davon abnehmen ließ [14]); 5) daß auch nach Dr. Perry die Basrelieffiguren und Hieroglyphen, womit die Säulen, Decke und Wände eines großen Zimmers unter den Ruinen von Carnac bedeckt sind, eine frische, glänzende und prächtige Malerei haben, und 6) daß, nach dem von Plato, der lange in Aegypten verweilte,

14) Wegen der aus dem Steine gearbeiteten Figuren und Figürchen waren hier die Farben unmittelbar aufgetragen worden; jene, von Hrn. Geiger chemisch untersuchten Farben waren hingegen von einem Pfeiler ohne Basrelief-Figuren und ohne Hieroglyphen, weshalb man solchen einen Kreidegrund hatte geben können.

uns hinterlassenen Zeugnisse[15]), die altägyptischen Malereien alle einer und derselben Art, folglich, nach den oben abgehandelten chemischen Analysen, mit aromatischem Harze und Wachs ausgeführt, oder Harzmalereien sind. —

Für die genaue Bekanntschaft der Aegypter mit allerlei Harzen, balsamischen und festen, spricht schon genugsam ihre, allgemein bekannte, Einbalsamirung und der weitere Thatumstand, daß sie, die bereits die Natur des Harzes so sehr wohl kannten, sich in ihrer sichern Erwartung, die menschlichen Leichname durch harzige Substanzen gegen die Verwesung zu schützen, nach einer mehrtausendjährigen Erfahrung, nicht betrogen haben. Sie glaubten, nach den Berichten alter Autoren, daß die Seele so lange mit dem Körper vereinigt bleibe, bis dieser völlig verwesst sei; daher ihre große Sorgfalt, die Verstorbenen »durch Harze« vor dem Verwesen zu bewahren. Da sie nun dieses, durch das eben angegebene Mittel, vermochten, so betrachteten sie den Erdenwandel nur als eine sehr unbedeutende Zeit des Lebens und die Gräber, oder vielmehr steinernen Gänge und Pyramiden — die Aufbewahrungsorte der einbalsamirten (mumisirten) Körper — als ihre ewigen Wohnungen, die sie darum auch sorgfältigst zierten und ausstatteten. »Dem gemäß sind diese zahlreichen Gänge, womit fast die ganze libysche Bergkette an der linken Seite des Nilthales ausgehöhlt ist, und in welche nie ein Sonnenstrahl dringt, der ganzen Länge der Wände nach, mit Vorstellungen halberhobener Arbeit und Malereien, die einmal alle Beschäftigungen und Arbeiten des bürgerlichen und häuslichen Lebens der Aegypter vorstellen, dann sich aber auch auf ihre religiösen Ansichten beziehen, überdeckt, viel sorgfältiger, als es die Wohnungen der Lebenden waren[16])«. Das Harz, besonders das balsamische, d. h. von Natur flüßige, war das Wichtigste, Kostbarste bei dem Einbalsamiren, wovon auch der Name: »Einbalsamirung« sich herleitet. Durch das Salben mit harzigen Flüssigkeiten erhielten die Leichname eine solche Dauer, daß die jetzt noch in Menge vorhandenen Mumien in dieser Hinsicht selbst den Pyramiden nicht nachzustehen scheinen. Der Graf von Caylus erwähnt lobpreisend die vollkommene Erhaltung einer in dem Cabinette zu St. Genevieve aufbewahrt werdenden Mumie von einem 2 — 3 jährigen Kinde, welche in ein Kästchen eingeschlossen ist, worauf geschrieben steht: »Mumie des kleinen Prinzen von Memphis.« Die Oberfläche der Haut ist schwarz und so glatt, daß man sie mit einem schönen chinesischen Firniß vergleichen kann; sie ist mit einem schwarzen Harze, höchstwahrscheinlich mit dem, im Alterthume viel benutzten, angenehm, aber stark riechenden Cedernbalsam, der eine solche Farbe hat, unter dem Namen Cedria jetzt noch

15) Plato, de leg. 2. p. 656. cf. Hirt, Gesch. der bild. Künste bei den Alten, S. 7.

16) Beschreibung der k. k. Sammlung ägyptischer Alterthümer, von Anton v. Steinbüchel, Direktor des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets und Mitglied mehrerer Akademien, Wien 1826. S. 18 — 21.

bekannt ist und aus jungen Cedern, nachdem man die Rinde durchschnitten, tröpfelt, überzogen. Die Binde, deren Farbe der der Zimmtrinde nahe kommt, ist mit einem andern, und zwar hellen, übrigens auch einen Wohlgeruch ausduftenden, balsamischen Harze bestrichen. Weitere von den Alten gekannte aromatische Harze waren die bittern scharfen Säfte der wohlriechenden Cypresse und der Fichte. Außerdem mögen sie noch manche andere flüßige Harze gekannt haben.

»Obristlieutenant Bagnold meldet in einem Schreiben an die Asiatic Society, daß er während seines Aufenthaltes am rothen Meere aus mehreren Gesprächen, die er in der Nähe von Mocca mit Beduinen gehabt, zu der Vermuthung gelangt sei, daß der Hauptbestandtheil der Einbalsamirmasse der alten Aegypter nichts als der in jenen Gegenden unter dem Namen Katraan bekannte vegetabilische Theer (ein dunkles flüssiges Harz) gewesen sei. Er machte mit diesem Theere, den man aus einem kleinen, in den heißesten Gegenden Syriens und des glücklichen Arabiens wachsenden Strauche gewinnt, zuerst an Vögeln und andern Thieren Versuche, die vollkommen gelangen, indem die damit behandelten Thiere, sowie eine damit balsamirte menschliche Hand, welche in England zu sehen sind, einer Temperatur von 40° F. im Schatten sehr gut widerstanden. Die Araber glauben zwar, daß diesem Theere große Quantitäten Kampfer, Myrrhe und Weihrauch (harte Harze) beigemengt wurden; allein dieß ist überflüssig, da der Theer allein so vollkommen in die thierische Substanz eindringt, daß er selbst die Farbe der Knochen verändert[17]). Die genannten harten Harze, besonders die beiden letzten, dürften dem flüßigen nur des beliebten starken Wohlgeruchs wegen ehemals zugegeben worden sein, da das flüßige Harz, welcher Art dieses auch immerhin gewesen sein mag, allerdings den Zweck der Erhaltung schon allein erfüllte. Die Sorgsamkeit, welche die Aegypter auf die Mumien verwandten, erstreckte sich gewiß in gleichem Maße auch auf die Malereien, als eben so lange dauern sollende Zierden der Behältnisse derselben. Da sie nun die Kräfte des Harzes bei jenen benutzten, so nahmen sie solche ohne Zweifel auch bei diesen in Anspruch. Jedoch wählten sie, wie sich von selbst versteht, zum Malen nur helles Harz, welches die Farben nicht trübte, während sie zur Einbalsamirung auch dunkles gebrauchen konnten; das dunkle Harz scheint bei dieser Salbung sogar am beliebtesten gewesen zu sein, indem, wenn auch das helle Harz kostbarer, seltener gewesen wäre, doch wohl der kleine Prinz von Memphis nicht schwarz gesalbt worden sein würde.

»Die Mumiensärge sind mit einem mehr oder weniger dünnen Kreidegrunde überlegt und darauf bemalt, an einigen sind diese Farben ganz erhoben aufgetragen; man bemerkt ganz unverkennbare Spuren eines glänzenden Firnisses, der die Farben gegen die zerstörende Einwirkung von Feuchte und Nässe schützte, und sie in einem so frischen Zustande bis auf

17) Aus dem Athenäum.

unsere Tage erhielt [18]).« Dieses werthvolle Zeugniß eines berühmten, völlig zuverlässigen Kunstkenners bestätigt noch mehr unsere Versicherung, daß das Farbenbindemittel und zugleich Farben=Schutzmittel der alten Aegypter wirklich ein Harzfirniß und zwar, laut der obigen chemischen Untersuchung, aus einem Balsamharze und einem Theile Wachs, war, mit welchem die Farben aufgetragen wurden, die alsdann mit einer harzigen Flüssigkeit doch noch überfirnißt worden sein können. Der »ganz erhobene«, fette Auftrag der betreffenden Farben setzt ebenwohl noch mehr außer Zweifel, daß es Harzfarben, und nicht etwa blos befirnißte Leim= oder andere Wasserfarben sind, welche letztern zudem, als schon zu rasch trocknend, nicht einmal zu dem stark einsaugenden Kreidegrunde schicklich gewesen wären. Jedenfalls ist es der Harzfirniß, der die Farben so viele Jahrhunderte hindurch gegen die Nässe schützte und dieselben frisch und glänzend erhielt; und diese Erhaltung mußte um so länger währen, je inniger, je genauer die Farben mit dem Firniße verbunden waren. Ein bloßer Ueberzug von Firniß hätte die Farben, wenn diese mit Wasser aufgetragen worden wären, gegen ihr Ablösen von der feuchten Mauer nicht schützen können.

Werthvoll ist uns auch die Ansicht des Hrn. Hofr. K. O. Müller (Archäol. d. K. S. 245), wonach die Aegypter ihre Farben »etwa nur mit Gummi glänzender gemacht.« Unter Gummi ist hier wirkliches Harz zu verstehen; das Wörtchen »etwa« gestattet außerdem noch die Annahme von etwas Wachs dazu (welches beides in altägyptischen Farben wirklich gefunden worden) und um die Pigmente durch diese Mischung glänzend zu machen, mußte man am ersten auf den Gedanken gerathen, dieselben hiermit gleich aufzutragen, da man flüßiges Harz hatte und das Wachs von selbst hierin zerging.

Die Natur des Harzes und des mit ihm nahe verwandten Wachses [19]) macht es begreiflich, daß die mit einem Firniß daraus gefertigten Malereien nicht nur an den Mumiensärgen ꝛc., sondern auch an den feuchten Steinwänden Jahrtausende lang frisch und unbeschädigt geblieben. —

Das Wachs kannten die Aegypter ebensowohl, als das Harz, indem sich nicht bloß in den von dem Hrn. Prof. Geiger analysirten Farben wirklich Wachs nebenbei gefunden hat, sondern die ägyptischen Künstler auch »das Bilden in Wachs verstanden und von Wachs jetzt noch kleine Figürchen in den Sammlungen vorkommen.« [20])

In der k. k. Sammlung zu Wien befinden sich z. B. vergoldete Figürchen aus Wachs und ein aus Wachs gebildeter fliegender Vogel. [21])

---

18) A. v. Steinbüchel in der, Note 16) angemerkten, Schrift. S. 64.

19) Das gewöhnliche, von den Bienen gesammelte, Wachs steht nämlich, nach Berzelius, auf der Grenze zwischen Thier= und Pflanzen=Produkten.

20) Hirt, Kunstgesch. S. 4 u. 5.

21) S. die, Anmerk. 16) bezeichnete, Schrift des Herrn von Steinbüchel, S. 75.

Ferner benutzten die Aegypter auch schon die Kreide und den Gips zur Kunst, da, wie aus vorstehender Abhandlung erhellet, nicht nur die Malereien gewöhnlich einen solchen Grund haben, sondern auch »nicht selten die Mumien-Gesichts-Masken mit Kreide oder Gips figürlich verziert sind.«[22])

Endlich machten sie auch starken Gebrauch vom Leim, jedoch nicht etwa beim Auftragen der Farben, sondern z. B. zum Zusammenleimen von Papyrus zu Rollen und von Holz und Leinwand zu (bemalten) Mumiensärgen, sowie zur Bereitung des Kreide- oder Gipsgrundes für die Malereien u. s. w.

Nach allem diesem hatten also die alten Aegypter zur Haupt- oder vielmehr einzigen Gattung eine Harzmalerei, welche Bezeichnung wir um so lieber beibehalten, da Caylus auch das Wachs, welches dem flüßigen Harze zugesetzt wurde, eine »harzartige« Substanz und Herr Wiegmann dasselbe »(vegetabilisches) Harz« genannt hat.

---

22) Hirt's Kunstgesch. S. 5. Von den Aegyptern wurden die Farben »auf den Stein, den Anwurf von Stucco, oder bei Mumienkasten auf eine dünne Gypslage« aufgetragen. K. O. Müller's Kunst-Archäol. 1830. S. 245.

Zweites Kapitel.

Von der alt-griechischen Malerei.

Bei den Alt-Griechen prangte die Malerei in herrlichster Blüthe. Zeichnung und Farbengebung erlangten bei ihnen ihre völlige Reife. Apelles erreichte einen so hohen Grad von Vollkommenheit in dieser Kunst, wie vor und nach ihm kein Anderer.

Dieses ist allgemein bekannt und anerkannt, und kunstgeschichtlich begründet [23]).

Die vielen, uns jetzt noch zugänglichen (besonders im 3. Kapitel zu beschreibenden,) antiken Malereien, obgleich solche aus einer Zeit herstammen, wo die schönste griechische Kunstblüthe schon abgefallen war, lassen gleichfalls auf den außerordentlich hohen Grad von Vollendung der alt-griechischen Meisterwerke noch schließen, und bestätigen so die kunstgeschichtlichen Ueberlieferungen hiervon.

Demnach und insbesondere nach den bald folgenden, speziellen Beschreibungen glaubwürdiger Autoren des Alterthums von den täuschenden lebenvollen Darstellungen der berühmten griechischen Maler, fehlte den Werken dieser Letztern im Allgemeinen nichts in der Färbung, einschließlich des Ausdrucks von Licht und Schatten [24]). Mithin standen diese alten Gemälde auch hinsichtlich der malerischen Gesammtwirkung, namentlich in der Schönheit des Colorits und dem wirkungsvollen, bezaubernden Hellbunkel, wenigstens die besten derselben, neuern Bildern, selbst den schönsten Oelgemälden eines Tizian und

---

23) Vergl. K. O. Müller's Archäologie der Kunst, Breslau, 1830; und Hirt's Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, Berlin, 1833, u. s. w.

24) »Wie die Alten die harmonischen Verhältnisse der Farben (harmoge) herauszufinden »und zu beobachten sehr bestrebt waren: so hatten sie für das Maaß des Lichtes, welches das »Bild im Ganzen festhalten sollte, für die Einheit der gesammten Lichtwirkung, ein feines Auge; »dies war der τόνος oder splendor.« K. O. Müller's Kunst-Archäol. S. 389. Auch die feinste Verschmelzung, wobei von einander verschiedene Farben sanft in einander übergehen oder unmerklich sich mit einander vermischen, ist bei den Alten anzutreffen. Vergl. Franz Junius, von der Malerei der Alten, Breslau, 1770. S. 456.

Correggio gewiß nicht nach; es waren nicht etwa oberflächlich colorirte Zeichnungen, sondern wirkliche, hochvollendete Gemälde nach unsern jetzigen Begriffen. »Je mehr die Malerei sich vervollkommnete, desto höher mußte auch die Forderung an die Lebendigkeit ihrer Darstellungen steigen. Zeuxis und Parrhasius waren bereits so weit gekommen, daß sie natürliche Effekte mit großer Wahrheit nachbilden konnten, und Plinius rühmt besonders die Kunst des Letztern in der Verschmelzung und Abrundung des Umrisses. Euphranor übertraf seine Vorgänger ohne Zweifel noch durch größere charakteristische Wahrheit des Colorits. War nun aber besonders die Naturwahrheit der Färbung, zumal so lange die technische Behandlung noch mancher Unvollkommenheit unterlag, sehr schwer zu erreichen, so ward auch gerade die Naturwahrheit und Lebendigkeit eines Gemäldes um so mehr erhoben. Der ganze Abschnitt des Plinius über die Malerei ist dazu Beleg. Die Trauben des Zeuxis und der Schleier des Parrhasius, jener Wettläufer des Letztern, welcher zu schwitzen schien, galten als Beweise der höchsten Meisterschaft. Von Euphranor wird gerühmt, er habe vorzüglich dahin gestrebt, die Figuren aus der Tafel hervortreten zu lassen, und selbst einem hochgepriesenen Werke des Apelles [25]), welcher die Malerei zur Vollendung brachte, glaubte man kein größeres Lob ertheilen zu können [26]). —

Mit jener Vollkommenheit des Colorits in den unsterblichen Werken der altgriechischen Künstler läßt sich aber keineswegs das unvollkommene Materielle und Technische der Leimfarben-Malerei, welche man bisher den Alten als Hauptgattung zugeschrieben [27]), und eben so wenig die Technik der enkaustischen und der Frescomalerei vereinbaren.

Man ist vielmehr durchaus gezwungen, den Alten, namentlich besonders auch den Griechen, eine ganz andere, den von ihnen hervorgebrachten hohen Wirkungen, der bewun-

---

25) »Das Bild des Blitzeschwingenden Alexanders im Artemisium zu Ephesus, woran die Hand hervorzuragen, und der Blitz außerhalb der Tafel zu sein schien.«

26) Dr. Ludwig Schorn: Ueber die Studien der griechischen Künstler, Heidelberg, 1818.

27) Selbst der Herr Hofrath Hirt hat solches noch in seiner Kunstgesch., S. 164, gethan.

Auch der Herr Hofrath K. O. Müller (Kunst-Archäol., S. 388.) sieht in der s. g. Tempera- oder Pinselmalerei der Alten nur eine Malerei mit Wasserfarben: »Diese Farben — lehrt er — zerließ man in Wasser, mit einem Zusatz von Leim oder Gummi (weder die Anwendung von Eiweiß noch Oel ist bei alten Gemälden nachweisbar); um sie mit dem Pinsel aufzutragen.« Durch die Angabe »Leim oder Gummi« wird die Annahme einer Leimfarben-Malerei schon zweifelhaft. Die Unzulänglichkeit einer Wasserfarben-Malerei überhaupt wohl einsehend, aber zur Zeit von einer Auffindung des Bindemittels aus Balsamharz und Wachs in alten Gemälden noch keine Kenntniß habend, fand sich Herr H. Müller bewogen, zu bemerken: »Oel sei bei alten Gemälden nicht nachweisbar;« der noch bessere Balsam-Wachs-Firniß machte dasselbe überflüssig.

derten »Eleganz und Schönheit« ihrer Gemälde entsprechende Gattung der Malerei zuzugestehen. Ohne Ursache keine Wirkung. —

Zwischen der jetzigen Oelmalerei und der Leim- rc. und Wasserfarben-Malerei ist bekanntlich ein schon so großer Unterschied, daß sich in der erstern Art Vieles mit Leichtigkeit ausführen läßt, was in der letztern bei aller Mühe und allem Kunstaufwande unmöglich und theils gar nicht, theils nur sehr unvollkommen zu bewerkstelligen, gleichwohl aber zur wahren Schönheit eines Gemäldes unumgänglich nöthig ist: z. B. lasirendes klares Malen zur Erlangung durchsichtig zu mischender natürlicher Localfarben, sowie zur Hervorbringung der sanftesten Licht- und kräftigsten-Schattentöne; ferner harmonische, feinste Verschmelzung der Farben u. s. w. Auch lassen sich die saftig scheinenden Oelfarben nicht durch Wasser auflösen, während dieses bei den viel matter oder trockener sich ausnehmenden Leim- und andern Wasserfarben der Fall ist.

Aber auch selbst die Oelmalerei war noch nicht geeignet, den Anforderungen der äußerst sorgfältigen griechischen Künstler an eine möglichst vollkommene, das beste Farbenbindemittel darbietende, Technik zu genügen, weil diese Art Malerei dazu doch ebenfalls viel zu bedeutende, von dem Bindungsmittel (Oel) herrührende, Mängel hat: z. B. daß die Oelfarben der Luft nicht genugsam widerstehen, sondern durch deren Einwirkung mit der Zeit schwärzen, zusammenschwinden, runzeln und rissig werden; — daß dieselben ohne Zusatz von, den Farben schädlichen Trockenmitteln (Bleizucker, weißem Vitriol u. s. w.) viel zu langsam trocknen, auch zu den lebhaftesten Farbentönen immer noch nicht heiter, rein und klar genug sind oder bleiben, da das fette Oel, wenn man es kocht, dunkler und überhaupt, wenn es auch nicht gekocht ist, nach dem Trocknen halbundurchsichtig oder hornartig-trübe wird, und daß die mit Oelfarben ausgeführten zarten Lasuren, aus dem zuerst angeführten Grunde, bei weitem nicht dauerhaft genug sind, durch deren Zerstörung aber der größte Farbenzauber der Gemälde verloren geht. —

Und eben so wenig konnte die Wachsmalerei (d. h. diejenige Art Malerei, wobei Wachs der alleinige oder vorherrschende Bindestoff ist) und zwar weder die Enkaustik oder Griffel-Schmelz-Wachsmalerei, noch die Pinsel-Wachsmalerei die vorzüglichste und allgemeinste Gattung bei den Griechen sein; erstere Art darum nicht: weil dabei, wie man nicht anders vermuthen kann, nur kleine Tafeln, die sich leicht handhaben ließen, mühevoll bearbeitet werden konnten und an einen lasirenden Farbenauftrag, der doch am wirkungsvollsten ist, indem dadurch die schönsten, klarsten durchsichtigen Töne entstehen, gar nicht zu denken war; — und die andere Art deshalb nicht: weil das zerlaßene und mit flüchtigem Oel vermischte bloße Wachs zu bald erstarrt, ohne zugleich hart aufzutrocknen; ferner zu körperlich und trübe, also zu den feinsten Lasuren und zu dem Ausdrucke der kräftigsten Schatten nicht geeignet, übrigens auch zu weich ist, als daß die Wachsgemälde nicht leicht beschmutzt und sonst beschädigt werden könnten. —

Die schönste und dauerhafteste Art von Malerei, worin die Griechen ihre vollkommensten und meisten Werke ausführten, war die von den alten Aegyptern erfundene und überlieferte Harzmalerei, wobei das Wachs in einem angemessenen untergeordneten Verhältnisse zu flüssigem Harze stand.

Die Gründe, wodurch dieses ganz außer Zweifel gesetzt wird, sind kürzlich folgende:

Daß erstlich die Aegypter eine solche Malerei wirklich besaßen, habe ich in dem ersten Kapitel speciell, durch nähere Betrachtung der Ergebnisse genauer chemischer Untersuchungen u. s. w., unwiderleglich bewiesen. Ich füge noch die Wiederholung hinzu, daß diese Gattung Malerei in Aegypten allgemein, ja sogar ausschließlich im Gebrauch gewesen sein muß, weil ein zuverlässiger Augenzeuge, der große Plato, aussagt: alle (altägyptischen) Kunstwerke, also auch die Malereien, seien einer und derselben Art, was daher komme, daß den Malern sowohl, als den Bildhauern durch ein altes Gesetz die Einführung irgend einer Neuerung in der Kunst verboten sei, weshalb denn auch die vor zehn Tausend Jahren gemachten Bilder nicht so alt aussähen, auch nicht häßlicher und nicht schöner wären, als die neuen.[28])

Die hier herausgehobene Bemerkung setzt — um blos von den Gemälden zu reden — wahrlich eine höchst dauerhafte Malerei voraus, wie die Harzmalerei ihrer Natur nach ist, und wenn man in Fragmenten von nur einigen oder einem einzigen echt altägyptischen Gemälde bei chemischer Prüfung ein harziges Farbenbindemittel (aus balsamischem Harze und etwas Wachs), wie geschehen, entdeckt, so kann man nunmehr, nach dem so eben angeführten vollgültigen Zeugnisse Plato's, mit aller Gewißheit annehmen, daß auch die übrigen Gemälde und farbigen Verzierungen der alten Aegypter Harzmalereien sind.

Da nun zweitens — wie der hochgelehrte Alterthumsforscher, Herr Hofrath Hirt zu Berlin ermittelt und in seiner Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, Seite 73 und 98, ausdrücklich anführt, — die Griechen die Elemente der Kunst und der Wissenschaft um die 30ste Olympiade aus Aegypten erhalten und darauf in der Technik nur größere Gewandtheit sich angeeignet haben: so unterliegt es keinem Zweifel mehr, daß sie auf diesem Wege auch das sehr leicht zu behandelnde und sowohl zur Bemalung der Wände, als zu Gemälden auf Tafeln geeignetste und dauerhafteste Bindungsmittel der uralten ägyptischen Harzmalerei kennen lernten und dasselbe seiner, sofort in die Augen leuchtenden, ausgezeichneten Vortrefflichkeit halber gern beibehielten und am liebsten gewöhnlich anwandten.

Der dritte Grund dafür, daß die Griechen, gleich den Aegyptern, die Harzmalerei, in welcher sie von den Letztern zuerst unterrichtet wurden, auch hauptsächlich übten, besteht darin: daß die alten Römer, welche hinwiederum den Griechen ihre wichtigsten Kennt-

---

28) Vergl. Hirt's Kunstgesch. S. 7.

nisse im Gebiete der Kunst zu verdanken haben, ebenfalls eine solche Malerei hatten, wie wir im dritten Capitel nachweisen werden. Wenngleich die altrömischen Malereien, welche man zu Herkulanum, Pompeji und an andern Orten antrifft, in der Ausführung den altgriechischen aus der besten Zeit weit nachstehen, so hatten die Römer doch ganz gewiß unter den malerisch-technischen Mitteln noch eben dasselbe harzige Farbenbindemittel, welches einst die Griechen von den Aegyptern erhielten, wovon man sich aus einer aufmerksamen Vergleichung der Analysen der altägyptischen und der altrömischen Farben (s. das 1. und 3. Kapitel des gegenwärtigen Theils) überzeugen wird, und wofür auch schon der bekannte Umstand spricht, daß die Kunst ihren Hauptgang aus Aegypten durch Griechenland hindurch in das römische Gebiet nahm; ja es ist sogar nicht unwahrscheinlich, daß, als die altgriechische Kunstübung schon im Sinken begriffen war, griechische Maler selbst, welche die technischen Darstellungsmittel, durch Ueberlieferung der Kenntniß der Lehrer auf die Schüler, recht gut noch unverändert besessen haben können, manche von den noch vorhandenen altrömischen Wandmalereien in der althergebrachten Technik mit Harzfarben (freilich jedoch wohl mit wenigerer Geschicklichkeit) ausgeführt haben, was wirklich in einzelnen Fällen außer Zweifel steht; weshalb denn auch diese Gemälde, namentlich die sogenannte aldobrandinische Hochzeit u. a. m. einen, dem altägyptischen ähnlichen, ausnehmend wohlerhaltenen, klaren und heitern Farbenreiz haben und den freiesten Gebrauch der Lasuren nicht verkennen lassen. Dieses Nochvorhandensein der von den Aegyptern ausgegangenen Harzmalerei bei den Römern, die von den Griechen lernten, berechtigt uns zu dem Schlusse, daß dieselbe auch von den Griechen, den anfänglichen Schülern der Aegypter, ausgeübt worden sei und sein müsse.

Der vierte Grund, welcher für die geschehene Ausübung der Harzmalerei als Hauptgattung unter den Griechen spricht, besteht in der Wirkung, welche, zufolge geschichtlicher Nachrichten, ihre Gemälde machten, von strengen Kunstrichtern des Alterthums gefordert wurde und nur bei einer solchen, die Oelmalerei so vollkommen vertretenden Malerei möglich war.

Bis zu dem Erscheinen Apollodors auf der Kunstbühne (um die 94. Olympiade) war die Farbengebung noch weit zurückgeblieben; er brachte sie erst zur ehrenvollen Entwickelung, indem er, das einfache Colorit des Polygnot vervollkommnend, die Farben zum ersten Mal so behandelte, daß sie in ihrer höchsten Schönheit und Kraft, sowohl im Schatten, als im Lichte, wie es die genaue Nachahmung der Natur forderte, erschienen.

Nun ist es aber ausgemacht, daß sich dieses nicht anders, als mit Hülfe der klaren, mehr oder weniger transparenten Lasuren, auf eine dazu eingerichtete Unterlage getragen, oder mit einer durchsichtigen Farbenmischung, erreichen ließ, weil, wie der Geheimerath v. Göthe bemerkt, »die ganze Kraft der Farbe, welche an sich ein Dunkles ist, nicht dadurch erregt wird, daß Licht davon zurückscheint, sondern

daß es durch sie durchscheint,« und die Anwendung hiervon auf die Malerei nur so zu machen steht: daß mit angemessenen lichten Farben impastirend (deckend) untermalt und mit dunklern mehr oder weniger durchsichtigen lasirend übermalt wird, dergestalt, daß man die untergelegte hellere Farbe, gleichsam wie ein farbiges Licht[29]), durch die über derselben, so zu sagen schwebende, transparente eigentliche Lokalfarbe von innen heraus hindurchscheinen läßt und diese dadurch anzündet, erleuchtet, belebt und zugleich hinsichtlich des Tons vollendet; durch welche Behandlung einzig und allein die höchste physische und artistische Forderung befriedigt wird und die, zur Harmonie das Meiste beitragenden, richtigsten Schatten auf die Weise hervorgebracht werden können, daß man allemal, in jeder Abstufung, die drei, einander sich fordernden, Farben Gelb, Roth und Blau über einander anbringt, jedesmal zwei von diesen drei Farben undurchsichtig zusammenmischend und auftragend und die dritte in hinlänglicher Durchsichtigkeit damit vereinigend.

Demnach halten wir dafür, daß es die Einführung der Lasuren war, wodurch Apollodor sich über seine Vorgänger, die dagegen bei dem einfachen oder undurchsichtigen Auftrage der Farben stehen geblieben waren, ein so großes Uebergewicht verschaffte, daß seine Gemälde im Colorit alle frühern weit übertrafen. Vor seiner Zeit fesselte noch kein Bild in dieser Beziehung das Auge; — leicht erklärlich: denn blos durch die Durchsichtigkeit erlangen ja die Farben, wie gesagt, erst ihre wahre Schönheit, Kraft und Feinheit, indem sie dadurch ihr schweres, körperliches, materielles Ansehen verlieren und vergeistigt werden.

Apollodor hatte solchergestalt den Weg gebahnt, auf welchem dann in dem goldenen Zeitalter der griechischen Kunst, von Ol. 104 bis Ol. 120, die Malerei ihren schönsten Schmuck, das herrlichste Colorit, anlegen und so in ihrem Festkleide und mit Lorbeeren gekrönt einherziehen konnte. Durch die Anwendung der, bei der, zugleich höchst dauerhaften, Harzmalerei so leicht thunlichen, lasirenden Farben-Behandlung war die Malerkunst sich ihrer Zaubermacht erst recht bewußt geworden.[30])

Nunmehr strebten, in Folge dieser neuen Leistungen, auch die übrigen Maler ersten Ranges nach immer weiterer Vervollkommnung des Colorits mit dem glücklichsten Erfolge.

Hier einige, von Plinius und andern Schriftstellern der Alten uns aufbewahrte Nach-

---

29) »Was sind Farben? «Angezündete Lichter möcht' ich sagen. Göthe nennt die Farben Halblichter und Halbschatten, wogegen ich sie, mit einem kühnern Ausdruck: Halbsonnen und Halberden zu nennen mich fast versucht fühle.« (Falk, in seinem Sendschreiben über die Göthe'sche Farbenlehre.)

30) »Nun beginnt mit Zeuxis das zweite Zeitalter der vollkommnern Malerei, in welchem die Kunst zu sinnlicher Illusion und äußerm Reize gelangt war.« K. O. Müller, Archäologie der Kunst, 1830, S. 120.

richten, aus denen man die Anwendung der Lasuren und des klaren harzigen Farbenträgers in der Malerei der Griechen leicht erkennen kann.

Zeuxis, der zuerst Apollodor's Entdeckung sich zueignete und weiter ausbildete, täuschte die Vögel durch gemalte Trauben, und Parrhasius den Zeuxis selbst durch einen gemalten Vorhang; diese Täuschungen oder natürlichen Effekte konnten nur aus (mit Beihülfe der Lasirung,) natürlich gemischten Lokalfarben und, dieselben durchscheinen lassenden, klaren durchsichtigen Schatten entspringen.

Euphranor's Ruhmrede: »der Theseus des Parrhasius sei mit Rosen, der seinige dagegen mit Rindfleisch gefüttert,« zeugt von der Natürlichkeit der Fleischfarbe beider Gemälde, wenngleich die eine Figur heller gemalt war, als die andere. Der einzige Unterschied ist: daß an dem ersten Bilde die Hautfarbe röthlich-weißer, weiblicher, — an dem andern hingegen mehr gelblicher, bräunlicher, männlicher war; die erste konnte deßungeachtet doch eben so lebendig scheinen, als die zweite. In dem Ausdruck: »Fütterung« mit Rosen rc. liegt eine feine treffende Hindeutung auf die von beiden Meistern beobachtete durchsichtige Mischung; denn auch die, von innen heraus arbeitende Natur hat sich bei der Farbe der menschlichen Haut (welche aus mehren übereinanderliegenden Hüllen besteht, von denen einige durchsichtig sind) eines ähnlichen Mittels bedient. Darum läßt sich die markige Hautfarbe, diese feinste Mischung aller drei Farben in ihrer lebendigen Wellenbewegung, nur mittelst des dünnen Ueberzuges einer einzigen, angepaßten Fleischtinte (anstatt der, dem Körper eigentlich seine Farbe gebenden, halbdurchsichtigen Netzhaut) über eine (die Stelle der, unter dieser Netzhaut befindlichen hellern Fetthaut und der eigentlichen Haut vertretende) gelblich weiße und nur etwas ins Röthliche spielende Untermalung richtig nachbilden. Mischt man so die Fleischfarbe, dann wird auch die gemalte Haut weder hart, weder blaß noch matt sein, sondern Weichheit, Blut und Leben zeigen, und es werden auf dem gemalten Körper die Farben schimmern, welche Homer den Schultern des Menelaus zuschreibt und mit Purpur röthlich gefärbtes Elfenbein nennt.[31]) Hat man nun auch die Adern röthlich untermalt, so erscheinen sie nach dem lasirenden Ueberzuge der Hautfarbe sanft bläulich, und dieses Bläuliche wird dann mit den hellröthlich-gelblichen Farbentönen des Fleisches ein angenehmes, saftvolles und harmonisches Colorit ausmachen, das dem geheimnißvollen, natürlichen entspricht. Das Roth der Wangen gelingt ebenwohl am besten, wenn man mit einem verdünnten Rosaroth über die bereits fertige allgemeine Fleischfarbe, nach dem Trocknen derselben, an den betreffenden Stellen her lasirt. Ist nun, wie

31) »Die Schönheit sei männlich, stark und unversehrlich, ohne weibische Glätte oder Farbenschminke; sondern prange mit Blut und Kräften.« Quinctil. VIII. 3. Franz Junius Libr. III. §. 11.

bei weiblichen Bildnissen, jene Körperfarbe viel heller, weißlicher, so wird alsdann die Farbe der Wangen diejenige sein, welche Ausonius, in der 7. Idylle, verlangt:

> »Wohlan also Maler, vermenge purpurne Rosen mit Lilien; die daraus ent-
> »stehende luftige, durchsichtige Farbe ist die ihrige.«

Die Zweckmäßigkeit eines solchen Verfahrens leuchtet schon ein, wenn man nur bedenkt, daß die Natur selbst auch erst durch Vorbereitung unendlicher Mittel den Organismus der menschlichen Gestalt entwickelt und bei der äußern Offenbarung der höchsten innern Vollkommenheiten sich hinter einem sehr verwickelten und unlöslich scheinenden Räthsel verbirgt. Darum war, ist und bleibt es denn auch nur der größten Meister höchster und einziger Wunsch und gewissenhaftes Trachten, die Natur zu durchschauen und so viel möglich ihr Inneres im Aeußern auf eine ähnliche geheimnißvolle Weise darzustellen, und so die, den Begriff des Urbildes treffend wahr ausdrückende Abbildung an die Stelle der Natur selbst, ja in Hinsicht auf Erscheinung sogar über dieselbe zu setzen. Die hierbei nöthige höchste Ausführlichkeit konnte und kann aber nur nach und nach, mit Hülfe des doppelten, zum Theil durchsichtigen Farbenauftrags, sowie in manchen Fällen durch Aufsetzung von Neuezügen geleistet werden.[32]) Und diese Vortheile nebst noch so vielen andern, die man in neuerer Zeit blos durch die Oelmalerei erlangen zu können geglaubt hat, bot den Alten und bietet uns jetzt die Harzmalerei in noch weit höherem Grade dar.

Parrhasius gab seinen Bildern noch mehr Rundung, vermittelst der Lasuren, und berücksichtigte auch den Glanz der Haare; diesen Glanz, sowie die Weichheit des Haares konnte er aber nicht ohne die Ueberziehung der Licht- und Schattenstellen und des Mitteltones mit einer saftigen und durchsichtigen Tinte am täuschendsten ausdrücken, wozu die Harzfarben am dienlichsten waren.

Timanthes malte das Bild eines Heroen mit einer solchen Vollendung, daß man darin die gesammte Kunst vereint zu sehen glaubte; hiervon läßt sich mit Sicherheit auch auf die Vollkommenheit des Colorits und demnach auch auf das Malen mit Harzfarben schließen: denn zu etwas so Vollkommenem war nur eine Malerei, wie die Harzmalerei fähig, und mit Oelfarben, welche die Harzfarben am nächsten hätten ersetzen können, malten die Alten nicht, weil ihnen bessere, nämlich die letztern, zu Gebote standen.

Androcydes wußte die Fische vorzüglich gut nachzubilden, beobachtete also hierbei gewiß auch das charakteristisch Glänzende der Schuppen rc., wozu er in der Harzmalerei ebenfalls das beste Mittel besaß.

---

32) Vergl. Göthe's Beschreibung des Abendmahls von Leonardo da Vinci.

Eupompus äußerte: man müsse sich an die Natur halten, — und er wird daher ebenwohl derselben in der kraftvoll blühenden Färbung gefolgt sein.

Euphranor war im Colorit vortrefflich, ausgezeichnet in dem des Fleisches, was schon sein oben erwähntes Gemälde: »Theseus« beweist. An einer von ihm gemalten Juno bewunderte man besonders das schöne Colorit der Haare; diesen Erfolg verdankte er ohne Zweifel einem durchsichtigen lasirenden Ueberzuge über eine demselben angepaßte Unterlage.

Carmanides befliß sich ernsthaft eines schönen Colorits und konnte daher die Lasirung, welche das Meiste zur höchsten Schönheit der Färbung beiträgt, auch nicht entbehren.

Nicomachus, einer der ersten Maler, arbeitete mit einer bewunderungswürdigen Kunst, Leichtigkeit und Schnelligkeit. Die Darstellungsmittel, welche so willig und erfolgreich ihm dienten, fand er zusammen in der Harzmalerei.

Philoxenus, ein Schüler des Nicomachus, liebte ebenfalls das Schnellmalen und vereinfachte noch mehr das Verfahren beim Farbenauftrage. Höchstwahrscheinlich fand er, daß man — unter Beobachtung des einfachen Gesetzes der Harmonie, des Gegensatzes der einander, in allen Mischungen und in allen Graden der Dunkelheit, am stärksten in den Schatten, sich fordernden drei Grundfarben —, in den meisten Fällen bloß mit einer einzigen Tinte, die danach vorgerichtete Untermalung dünn zu überziehen brauche, um am schnellsten das befriedigendste Colorit, einschließlich der Lokalfarbe und des Lichts und Schattens, zu erhalten.

Die Gemälde des Nicophanes waren ausgezeichnet schön, zierlich, elegant und nett. Mit dem harzigen Bindemittel konnte er so arbeiten.

Aristides war im Colorit etwas hart, vermuthlich weil er von den Lasuren, wodurch sich die Weichheit am besten ausdrücken läßt, nicht eben den ausgedehntesten oder geschicktesten Gebrauch machte.

Apelles endlich, der berühmteste aller Maler, welche jemals gelebt haben, ertheilte seinen Werken eine unbeschreiblich anmuthige Vollkommenheit, indem er die verschiedenen Theile, worin sich die übrigen großen Maler gewöhnlich einzeln auszeichneten, zusammen in seiner Gewalt hatte und in seinen Werken zu einem hochvollendeten, einen ganz ungemeinen Liebreiz an sich tragenden Ganzen glücklich zu vereinigen wußte.

Bei all seiner Bescheidenheit, Gemüthlichkeit und seinem wahrhaft edlen, künstlerischen Charakter durfte er, den Andern ihre einzelnen Vorzüge selbst einräumend, doch von sich sagen: die Grazie oder Anmuth gehöre ihm eigenthümlich und er wisse, wann ein Gemälde für vollkommen zu halten sei. 33)

---

33) »Allen voran geht der große Apelles, der die Vorzüge seiner Heimath Jonien — Anmuth, sinnlichen Reiz, blühendes Colorit — mit der wissenschaftlichen Strenge der Sykionischen Schule vereinigte.« K. O. Müller's Archäol. d. K. S. 125.

Hatten nun die übrigen griechischen Meister zur höchsten Schönheit des Colorits und längsten Dauer der Gemälde die Harzfarben nöthig, so konnte Apelles dieselben gar nicht entbehren.[34]) »Apelles und Parrhasius brachten durch weise gemischte Farben die Malerkunst auf den höchsten Gipfel.« (Diodorus Siculus Libr. XXVI.); »Apelles ist der Fürst der Maler, die je gewesen, und beinahe die Regel in seiner Kunst.« (Franz Junius, von der Malerei der Alten, Breslau, 1770). Die weiseste Mischung der Farben ist unbezweifelt die durchsichtige, geheimnißvolle, wahre Kunst verrathende, wovon Quinctil. IV. 2. sagt: »Die nützlichste Feinheit ist die versteckte, welche, im Uebrigen verborgen, sich blos durch ihre Wirkungen zeigt;« diese durchsichtige Vermischung war aber nur bei einem so saftigen und durchsichtigen Farbenträger, wie der aus balsamischem Harze und Etwas Wachs ist, ausführbar.

Uebrigens hätten auch die Griechen sich keine bessere Art Malerei, als die in Rede stehende, von den Aegyptern erlernte und als vornehmste Gattung beibehaltene Harzmalerei wünschen können; denn die mit dem ölartigen Bindemittel aus hellem, flüßigen Harze und einem geringen Theile des geschmeidigen Wachses zubereiteten Farben ließen sich mittelst des Pinsels mindestens eben so leicht und zart, deckend und transparent verarbeiten, wie Oelfarben — wovon sich Jeder durch eigene Versuche mit dem ähnlichen Farbenbindemittel, welches wir im 3. Kap. des 2. Theiles beschrieben, selbst überzeugen kann —, waren noch blühender, als Oelfarben und hielten unendlich länger Stand. —

Der fünfte Beweis endlich für unsere Angabe, daß die Alt-Griechen wirklich eine solche Harzmalerei als vornehmste Gattung hatten, wird sich aus folgenden Nachrichten von der Malertechnik der Alten ergeben:

Plinius theilt die altgriechische Malerei überhaupt ein: 1) in die mit dem Pinsel (penicillus) und 2) in die mit dem Griffel (graphis).

Bei der Pinselmalerei war, wenn, was nicht unwahrscheinlich ist, die Griechen verschiedene Arten davon hatten, unstreitig die, ihnen von den Aegyptern überlieferte Harzmalerei die vorzüglichste und gebräuchlichste, weil diese sogar noch größere Vortheile als die Oelmalerei darbot, und so ist es auch erklärlich, daß, nach Plinius, die meisten und berühmtesten Maler in Griechenland Pinselmaler waren.

Die enkaustische oder Griffel-Wachsmalerei, welche von den Griechen etwa um die 80. Olympiade erfunden worden ist[35]), wurde, ohne Frage deshalb, weil die

---

34) »Wie er Alexandern mit dem Blitz in der Hand darstellte: so versuchte er, der Meister in Licht und Farbe, selbst Gewitter zu malen, wahrscheinlich zugleich als Natursceenen und als mythologische Personificationen.« Müller's Archäol. d. K. S. 125.

35) Plin. XXXV. 39.

Harzmalerei in jeder Beziehung noch vorzüglicher war, nur von Wenigen und nur nebensächlich ausgeübt.

Daß die Malerei mit dem Pinsel (— worunter man, nach den von uns vorgelegten übereinstimmenden vielen Beweisen, mit aller Zuverlässigkeit die Harzmalerei, und nur in einzelnen Fällen, wo Bilder ausgegangen sind, eine Wassermalerei zu verstehen hat —) bei den Griechen immer die, allen großen Meistern zur Fertigung ihrer unsterblichen Werke gediente Hauptgattung, und dagegen die, obgleich auch von einigen großen Meistern geübte Enkaustik immer nur Nebensache war, das bekräftigt Herr Hirt in seiner Kunstgesch. S. 164.

Die enkaustische Malerei war auf Wänden nicht ausführbar[36]), desto besser aber die Harzmalerei, bei welcher der Pinsel gebraucht werden konnte und mußte, die sich zu Wandmalereien eben so gut, als zur trefflichsten Bemalung von Tafeln eignete, und welche man daher wie zu Staffeleibildern, so auch zu den zahlreichsten und edelsten Wandgemälden sicherlich benutzt hat, was man um so mehr annehmen muß, da die schönfarbigen und dauerhaften ägyptischen Harzmalereien auf Mauern, Holz rc. den Griechen nicht unbekannt geblieben sein konnten.

Die Fresco- und Leim- rc. Wasserfarben vermochten die Harzfarben offenbar bei weitem nicht zu ersetzen, besonders da das beschriebene Harzbindemittel selbst das beste Oel noch weit übertraf: weshalb denn auch die Alten das fette Oel — durch dessen Gebrauch die Neuern das Colorit der Griechen übertroffen zu haben wähnten, — zur Malerei gar nicht einmal nöthig hatten, und dennoch wenigstens eben so vollkommene und besonders viel dauerhaftere Gemälde, als die neuern Maler mit Oelfarben hervorgebracht haben, zu fertigen im Stande waren.

Während sich die Enkaustik (Griffelmalerei) blos auf (kleine) Tafelgemälde beschränkte, erstreckte sich die Pinselmalerei, namentlich die vornehmste — die Harzmalerei — auf Tafeln und Wände zugleich.

Hr. Wiegmann (S. 60—61) theilt die alte Pinselmalerei in zwei Arten ein, nämlich: in die s. g. Malerei a tempera, in welcher die Farben mit einem Bindemittel, als Leim, Gummi und dgl. auf einen trockenen Stuck — Kreidegrund (cretula) — getragen worden seien; und in die Malerei al fresco, in der die Farben ohne beigemischtes Bindemittel auf den nassen Kalkstuck gebracht und lediglich durch den in diesem enthaltenen aufgelösten kohlensauren Kalk hätten gebunden werden müssen. Da man indeß, was die erste dieser beiden Arten Malerei betrifft, unter »temperare«, auf die Malerei angewandt, immer nur »mischen«, es sei mit was es wolle, versteht und also nicht blos mit

36) Plin. XXXV. 31.

in Wasser auflöslichen Bindestoffen: so zweifeln wir nicht einen Augenblick, daß man die — laut der von uns beigebrachten unverwerflichen Belege, den Alten wirklich bekannt gewesene, ja von denselben als vorzüglichste Gattung ausgeübte — wasserfeste Harzmalerei vor Alters ebenfalls zur Malerei a tempera zählte, und zwar als diejenige Art Temperamalerei kannte, welche durch Wasser nicht ausgelöscht werden konnte. Wenn Plinius zu den Farbenbindestoffen besonders »Gummi« rechnet, so hat man hierunter nicht solche Substanzen zu verstehen, welche man jetzt Gummi nennt und die in Wasser löslich sind, sondern wirkliches Harz: wie unter Andern auch Scheller in seinem lateinisch-deutschen Wörterbuche jenes Wort des Plinius übersetzt hat. So allgemein die Bezeichnung »Temperamalerei« auch ist, so speciell können wir doch nun darüber urtheilen: welche Malereien, nach den vorhandenen Beschreibungen, mit Wasserfarben, und welche mit (sowohl an trockenen, als an feuchten Orten Jahrtausende lang sich haltenden und leicht von Staub und Schmutz zu reinigen stehenden,) Harzfarben ausgeführt worden sind. Den Harzgemälden dienten die trockenen Stucks »cretula« und »marmoratum« zu Gründen. Die Tempera-Wassermalerei, wobei die Farben Leim u. dgl. in Wasser auflösliche Stoffe zum Bindungsmittel haben, war natürlicherweise unhaltbar bei Einwirkungen der Nässe und des Wetters; viel länger konnte diesen Einflüssen die Frescomalerei, die jedoch blos auf Wänden ausführbar ist, von Anfang anhaltend widerstehen; die Harzmalerei aber widerstand sogleich und auf die Dauer der Feuchtigkeit und der Witterung völlig, weil dabei der Farbenträger aus einem, in Wasser nicht löslichen und auch von der Luft nicht zerstört werdenden, Gemisch aus Harz und Wachs bestand.

Aus der Bemerkung des Herrn Wiegmann (S. 61): daß die Frescomalerei zur Bemalung von Tafeln unter andern besonders auch deßhalb nicht geeignet sei, weil sie »nie die fleißige Ausführung gestatte, welche die Alten ohne Zweifel, — wie auch wir heutzutage, — von Staffeleibildern gefordert haben würden und welche wir nach den Beschreibungen derselben voraussetzen müßten,« darf man ebenfalls schließen, daß die Alten, namentlich auch die Griechen, wenn sie fein ausgeführte Gemälde auch auf Wänden zu haben wünschten, zu welchem Wunsche sie ihr feiner Geschmack wirklich veranlaßt haben wird, nicht die Frescomalerei, sondern die Harzmalerei, welche letztere eine höchst sorgfältige Ausführung sowohl auf Tafeln als auf Wänden erlaubte, in Anwendung gebracht haben.

Die von Panänus, Olymp. 86, in dem Zeustempel zu Olympia an dem Gelehnder, welches von drei Seiten die von seinem Bruder Phidias verfertigte Statue des Jupiter umgab, und zwar an zwei Seiten [37]) einander gegenüber angebrachten wirklichen

37) Die dritte Seite war, um beim Eintritt in den Tempel die Statue im schönsten Effekt ungestört beschauen zu können, nur einfach blau (vermuthlich himmelblau) angestrichen.

Gemälde [38]) sind am wahrscheinlichsten mit Harzfarben gemacht worden. Denn abgesehen auch davon, daß wohl nur sorgfältig fein, nach Art schöner Oelbilder, ausgeführte Harzgemälde dem berühmten Zeusbilde zur würdigsten Zierde gereichen konnten, so darf man doch annehmen, daß die Schranken, an denen sich diese Malereien befanden, entweder aus Marmor, oder aus Holz-construirt waren; im erstern Falle hatte man schon an dem geglätteten weißen Marmor den schönsten und dauerhaftesten Grund für die, auf demselben fest haftenden, Harzfarben, und im andern Falle bedurfte es nur eines (trocken abgeschliffenen) Ueberzuges von weißer Kreide (die von den Alten werthgehalten wurde,) und Milch oder Leim, um ebenfalls einen schicklichen weißen Grund für dieselben zu erhalten. An dem glatten Marmor oder Holze hätte dagegen der, zur Frescomalerei nothwendige, zolldicke Kalkstuck nicht festhaften können. Sollte indeß, wider Vermuthen, das Gelehnder dennoch aus einer einfachen und rauhen Mauer bestanden haben, so ließ sich auch hierauf der Kreide- oder Marmorstuckgrund mit seinen, bei der chemischen Untersuchung alt-ägyptischer und alt-römischer Harzfarben gefundenen, gröbern Unterlagen leicht anbringen.

In dem Tempel zu Elis, worin Panänus den Wand-Anwurf, wobei Milch als Bindemittel gedient haben soll, besorgte, »wahrscheinlich in der Absicht, darauf zu malen, was aber unterblieben zu sein scheint,« malte derselbe Künstler »den Schild der Minerva an der inwendigen Seite an jener Statue, welche Colotes gemacht hatte [39]).« Es bedarf keiner weitläuftigen Auseinandersetzung, daß sich zu dieser Malerei unmittelbar auf Marmor die Harzmalerei am besten schickte; und bediente sich deren Panänus hierzu, so wendete er sie, wegen ihrer Vorzüge, gewiß auch bei seinen übrigen Gemälden, insbesondere auch bei denen im Tempel des Zeus zu Olympia, an.

Aus der von Plutarch (in Amatorio. p. 759. C.) und Plinius (XXXV. 31.) gethanen Erwähnung von der, schwierigen und darum lange Uebung erfordernden, Frescomalerei folgert Herr Raoul-Rochette, daß diese letztere Art zu malen bei den Griechen zur Zeit der Kunstblüthe, und von berühmten Malern nicht gewöhnlich ausgeübt worden sei [40]), sondern daß, in der Regel und besonders bei Tempeln und Hallen, die Malerei auf Tafeln getragen und damit die Wände geschmückt worden wären [41]). Hierbei bemerke ich: Da die Griechen eine Harzmalerei gewöhnlich betrieben, die sich auf Wände und auf Tafeln mit einerlei ausgezeichnet gutem Erfolg anwenden ließ, so hatten sie nicht einmal nöthig, bemalte Tafeln in die Wände einzusetzen, und

38) Hirt, Kunstgesch. S. 173.

39) Hirt, Kunstgesch. S. 173.

40) Herr Hirt (Kunstgesch. S. 163.) behauptet sogar, die Alten hätten gar nicht auf den nassen Anwurf der Wände (auf frischen Kalkstuck) — al fresco — gemalt.

41) Wiegmann, S. 64.

konnten doch diese mit Gemälden schmücken, welche eben so vollkommen waren, als die, mit gleichen Mitteln gefertigten, Gemälde auf Tafeln.

Ganz andere Umstände traten bei der enkaustischen Malerei, wovon wir den Begriff oben ein für allemal gegeben haben, ein; diese konnte nur auf Tafeln Statt finden, und dieselben durften blos von geringer Größe sein. Wenn man daher Gemälde von dieser Art auf Wänden anbringen wollte, so war man gezwungen, sie erst vor sich auf einem Tische rc. auszuarbeiten. Die hauptsächlichsten und meisten Wandmalereien der Griechen, insbesondere die des Panänus zu Olympia, hatten aber ohne Zweifel einen viel zu großen Umfang, als daß man sie für Werke der Enkaustik annehmen könnte. Zudem war ja auch Panänus ein Pinselmaler und kein Griffelmaler.

Daß aber die in Rede stehenden zahlreichsten, größten und schönsten griechischen Wandgemälde auch nicht mit Leim- oder andern Wasserfarben gemalt worden, folgt schon aus dem Umstande, daß die Griechen eine Harzmalerei hatten, die alle Vortheile der Oelmalerei gewährte und von deren Nachtheilen frei war, und welche verschmolzene, heitere, klare und außerordentlich dauerhafte Harzmalerei man daher natürlicherweise auch der Malerei mit Wasserfarben unbedingt vorgezogen haben wird.

Mit dieser Erläuterung verträgt sich auch recht wohl die zu den Worten des Herrn Raoul-Rochette von Herrn Hermann gemachte Anmerkung: daß Panänus gewiß nicht aus Freundschaft für seinen Bruder Phidias sich zur Malerei der Wände verstanden haben würde, wenn die Wandmalerei nicht auch in Ansehen und Ehren gestanden hätte[42]); denn die Malerei auf Wänden bestand ja, wie die auf Tafeln, gewöhnlich in Harzmalerei, und darum war auch die Wandmalerei eben so angesehen und geehrt, als die gleichartige Malerei auf Tafeln.

Wie bei Tempeln und Hallen, so wird auch bei Gräbern in der Regel das Malen mit Harzfarben gebräuchlich gewesen sein, weil dieselben der Feuchtigkeit am längsten trotzen konnten. Die alt-ägyptischen Farben, welche wir deutlich für Harzfarben, aus Herrn Geiger's Untersuchung, erkannt, kamen ja grade von einem Grabmale her. Ist es also erwiesen, daß die Aegypter die Harzmalerei auch zur Ausschmückung der Grabgewölbe angewandt haben, so kann man von den Griechen — ihren Nachgängern in der Kunst und in dem Gebrauche derselben — überzeugt sein, daß sie ebenfalls solches thaten, z. B. bei den Wandmalereien, welche die bis jetzt geöffneten Hypogäen in Großgriechenland zeigen, sowie bei den von Pausanias (II. 7. 3.) beschriebenen Malereien, die in dem Grabmal der Xenodoce enthalten waren. Ein Gleiches gilt auch von den Wandmalereien der meisten Grabmäler in Hetrurien; die Malereien, welche Herr Wiegmann in hetruskischen Gräbern

42) Wiegmann, S. 64.

in der Nähe von Corneto gesehen und für Wasserfarbenmalereien erklärt hat, weil im Verlaufe der Zeit und in Folge der Feuchtigkeit die Farben ihr Bindemittel verloren hatten, so daß sie bei der leisesten Berührung abließen[43]), dürften wohl nur als Ausnahmen zu betrachten sein, worunter sie auch Herr Wiegmann rechnet[44]). Höchstwahrscheinlich wurden die Gräber unbemittelter Personen mit wohlfeilen Wasserfarben, die der wohlhabenderen hingegen mit den kostspieligeren Harzfarben ausgemalt, so daß es sich hiermit eben so verhalten haben mag, wie mit der ägyptischen Leichenbestattung oder Einbalsamirung, wovon es nämlich drei Arten gab: die erste kostete 1 Talent Silber, die zweite 20 Minen und die dritte geschah fast umsonst[45]).

Mag man nun auch auf Tafeln gemalt und hiermit die Wände bekleidet und zwar jene in diese eingelassen haben, was nach Cicero (in Verrem IV. 55.) ebenfalls gebräuchlich gewesen[46]), so war doch auch zur Bemalung dieser Tafeln und zum Aushalten der Feuchtigkeit an den Wänden die Harzmalerei am geeignetsten. Es kann uns deßhalb ganz gleichgültig sein, ob die, ihrer Schönheit und besonders auch ihrer Dauerhaftigkeit wegen gepriesenen alten Malereien, z. B. die zu Ardea und Lanuvium, über deren vollendete Ausführung und lange vollkommene Erhaltung Plinius sich so sehr wundert, und welche man, unter den obwaltenden Umständen, für Harzgemälde halten muß, unmittelbar auf Wände, oder erst auf Tafeln gemalt wurden, ehe man sie auf den Wänden anbrachte. Wo das Letztere (das Malen auf, für Wände bestimmte Tafeln) geschah, da pflegte dieses gewiß blos deßhalb zu geschehen, damit die Maler auch an entfernten Orten und in ihren Werkstätten diese Kunstwerke mit mehr Bequemlichkeit und Sorgfalt vollenden und hier- und dorthin verkaufen konnten. Vermuthlich malte man nur alsdann gleich unmittelbar auf die Wände selbst, wenn die auszuführenden Gemälde eine solche Größe erforderten, daß man dazu Tafeln nicht brauchen konnte, ohne daß man diese in zu großer Dicke verfertigen lassen mußte ꝛc.

Die Temperawasser- und die Frescomalerei werden in Griechenland in demselben Verhältnisse zur Harzmalerei gestanden haben, in welchem jetzt bei uns die Gouache- oder Aquarellmalerei und die Frescomalerei zur Oelmalerei stehen; gleichwie nämlich die letztere bisher die gewöhnlichste und geschätzteste war, eben so war damals die Harzmalerei die vorzüglichste Gattung, und wie die Wasser- und die Frescomalerei gegenwärtig neben der allgemein verbreiteten Oelmalerei doch noch mitunter ausgeübt werden, so kann solches auch schon in jener Zeit neben der Harzmalerei geschehen sein. Diejenigen alten Gemälde, welche verlöscht sind, wie selbst ein von Apelles verfertigtes — die Anadyomene — (Plin.

43) Wiegmann, S. 54 u. 55.
44) Daselbst u. S. 65.
45) Diodor von Sicilien, 1. Bd.
46) Wiegmann, S. 67.

XXXV.) und die, welche Pausanias als ausgegangen anführt[47]), können also füglich Temperawasser= bezw. Fresco=Gemälde (welche letztere, wegen des bloßen Kalks als Farbenträger, anfänglich bei starker und anhaltender Feuchtigkeit, gegen das Verlöschen auch nicht gesichert sind) gewesen sein, ohne daß dadurch die gewöhnliche und allgemeine Anwendung der Harzmalerei als Hauptgattung bei den Alten widerlegt wird. Zudem ist es möglich, daß die Wasser= und Frescomalerei zu der Zeit, in welcher jene verlöschten Bilder entstanden, noch nicht lange bekannt waren und der mächtige Reiz der Neuheit diese, in der Wahl der technischen Mittel mißlungenen, Versuche veranlaßt hat.

Die Harzmalereien hingegen, wofür man die mehrsten Malereien der Alten annehmen muß, konnten sich, ihrer Natur nach, viele Jahrhunderte lang und selbst unter freiem Zutritt der Witterung unverändert erhalten, wie z. B. die noch zu Plinius Zeit in den Heiligthümern zu Ardea und Lanuvium vorhandenen schönen Wandgemälde, welche ungeachtet ihres sehr hohen Alters und obgleich sie ohne Dach und sonstigen Schutz dem Wetter ausgesetzt waren, dennoch unbeschädigt und wie neu sich erhalten hatten[48]), sowie die, nicht weniger dauerhaften Malereien zu Caere und endlich auch das von Plinius erwähnte Gemälde, »an welchem die Holztafel der verderblichen Einwirkung der Zeit nicht hatte widerstehen können, während die Malerei selbst unverändert geblieben war[49]).« Die Möglichkeit einer so langen Erhaltung dieser Werke, als Harzmalereien, leuchtet ein, wenn man erwägt, daß selbst zu unserer Zeit noch so viele alt=ägyptische Malereien da sind, die, kraft des harzigen Farbenbindemittels (aus balsamischem Harze und Wachs) sogar Jahrtausende überdauert und doch immer noch Farbenfrische haben. Es steht nicht zu bezweifeln, daß auch die hölzerne Tafel, worauf sich das letztere Gemälde befand, eben so lange als die Farben unverwüstlich geblieben sein würde, wenn dieselbe auf der Rückseite und an den Rändern gleichfalls mit Harzfarben bedeckt, oder überall mit Harz überzogen gewesen wäre; schützten ja doch die Aegypter sogar Leichname gegen die Verwesung — durch Harz! — —

Davon, daß die Pinselmalerei, wobei das Harzbindemittel gewöhnlich diente, bei den Alten die Hauptgattung, und die Griffel=Wachsmalerei, welche, als neuere Erfindung der Griechen, von den alten Aegyptern gar nicht ausgeübt worden, nur Nebensache war, kann man abnehmen, daß es weit weniger enkaustische, als Harzgemälde gab. Es hat sich auch zu Herkulanum, Pompeji und auf sonstigem klassischen Grund und Boden nicht ein einziges Gemälde gefunden, von dem man mit Bestimmtheit wüßte, daß es ein Produkt der enkaustischen (Griffel=Wachs=) Malerei wäre; — ja es läßt sich darthun, daß wir

47) Wiegmann, S. 69.
48) Wiegmann, ebenfalls S. 69.
49) Dr. Roux: Die Farben 2c. 2. Heft, S. 1.

durchaus kein enkaustisches Gemälde aus dem Alterthume besitzen, vielleicht [50]) auch nicht besitzen können [51]).«

Auf die Erfindung der Enkaustik, die man von der Pinsel-Wachsmalerei, welche man jetzt gemeiniglich darunter begreift, sehr wohl zu unterscheiden hat, scheint bei den sinnigen Griechen der Umstand geführt zu haben, daß dieselben das Wachs, aus dem längern und allgemeinen Mitgebrauche zur Harzmalerei, genau kannten und nun zum Vergnügen einmal versuchen wollten, ob sich nicht auch mit reinem Wachse, zur Abwechselung und zur Reizung der Neugierde, Kunstwerke auf eine ganz ungewöhnliche interessante Weise hervorzaubern ließen, nämlich durch Bearbeitung gefärbten Wachses auf kleinen Tafeln mit erwärmten Metallgriffeln oder Spatelchen und endliches Einbrennen, zur Ausgleichung der Unebenheiten. Den alten Aegyptern half das Ersinnen einer neuen Art Malerei nichts und sie dachten auch wohl nicht einmal an dasselbe: weil sie nach jenem, von Plato berührten, Gesetze von jeher stets bei einer einzigen Art (nämlich bei der, als durchaus echt und zuverlässig sich erprobten, uralten Harz-Wachs- oder Harzmalerei) stehen bleiben mußten, weshalb sich denn auch die altägyptischen Malereien überhaupt so wunderbar erhalten haben, — was dem Harze (balsamischen) und dem Wachse zur besten Empfehlung gereicht.

Bei den Griechen gab es zwar auch eine Wachsmalerei mit dem Pinsel, »welche man aber nur bei dem Bemalen der Schiffe brauchte. Die einzeln farbigen Wachspastelle wurden nämlich zerlassen und mit etwas Oel [52]) gemischt, dann mit dem Pinsel auf die Schiffe aufgestrichen, immer zur Hand die Kohlenpfanne, um die Masse, so lange es nöthig war, flüßig zu erhalten. Eine solche Malerei auf den Schiffen war aber immer nur ein grober Anstrich und zu andern Zwecken nicht gebraucht [53]).« Hieraus folgt unzweideutig: daß aus dem klassischen Alterthume, gleichwie von den getreuen Nachahmern desselben, solche Gemälde, deren Farben mit geflüßigtem bloßen oder überwiegendem Wachse und zugleich mit dem Pinsel aufgetragen wären, gar nicht vorhanden sein können, und folglich ist das von Hrn. Grund in seiner archäologischen Abhandlung über die altgriechische

---

50) Weil, wie es scheint, die Enkaustik oder Griffelmalerei, ihrer Schwierigkeit halber, nur von sehr wenigen Malern und nur selten angewandt wurde.

51) Wiegm. S. 5.

52) Dieses konnte nur flüchtiges Oel sein, weil fettes Oel mit Wachs sich nicht verbindet, und, wenn dieses auch der Fall wäre, eine sehr langsam trocknende, schmierige Masse aus solcher Mischung entstanden sein würde.

53) Hirt, Kunstgesch. S. 164.

Das Wachs zum Bemalen der Schiffe wurde mit einer Art Pech (vermuthlich mit Asphalt oder Judenpech, einem Erd-Harze) vermischt; diese Malerei sollte der Außenfläche der Schiffe nicht blos einen Schmuck, sondern zugleich einen Schutz gegen das Meerwasser verschaffen. Müller's Kunst-Archäol. S. 391.

Malerei angeführte Christusbild, an welchem doch wohl der Gebrauch des Pinsels nicht zu verkennen ist, auch kein mit Pinseln verfertigtes Wachsgemälde. Wir dürfen daher dasselbe unter allen Umständen für ein, wie gewöhnlich, mit dem Pinsel ausgeführtes Harzgemälde, wobei das Wachs einem dünnflüßigen Harze unterthänig war, annehmen.

Wer vermag nun noch zu behaupten, daß die Griechen eine andere, als die Harzmalerei, welche wir bei denselben auf dem sichersten, nämlich auf chemischem, Wege angetroffen, hauptsächlich übten? — Dessenungeachtet wollen wir noch mehre Beweise beibringen, daß diese Art Malerei im Alterthume als die gewöhnlichste und geschätzteste, unter dem Namen Pinselmalerei, sich behauptete. Unter dieser allgemeinen Bezeichnung kann man freilich noch andere Arten der Malerei, welche weit unvollkommener sind, nämlich die Leimwasser- und Frescomalerei, verstehen; es erhellet aber aus Allem, daß die Alten eine Harzmalerei, wie wir dieselbe so genau als thunlich beschrieben, in der That hatten, und es liegt in der Natur der Sache, daß man zu den schönsten und dauerhaftesten Gemälden auf Tafeln und Wände die Harzmalerei wählte und wählen mußte, weil sie jede andere Art Malerei übertraf. Hierin besteht offenbar auch der Grund davon, daß die mehrsten und berühmtesten griechischen Maler Pinselmaler, spezieller gesagt, Harzmaler waren; denn wäre ihre Pinselmalerei überhaupt so unvollkommen gewesen, als die Malerei mit Leim- ꝛc. Wasserfarben, so würden sie gewiß lieber die, wenn auch weit schwierigere, Enkaustik oder Griffel-Wachsmalerei zu ihren meisten Staffeleigemälden, selbst zu den größten, vorgezogen und alle deshalbigen Schwierigkeiten besiegt haben.

Schon viel früher, ehe jene dauerhaften, schönen Wandmalereien zu Ardea entstanden, ließ A. Posthumius den Tempel der Ceres am Circus maximus durch Damophilus und Gorgasus — Beide griechische Künstler — mit Sculptur und Malerei schmücken[54]). Diese Malereien hält Hr. Wiegmann (in seiner mehrerwähnten Schrift, Seite 71.) für Fresken und zwar blos darum: weil sie nach Varro aus den Wänden geschnitten und in berahmte Tafeln eingesetzt worden seien. Allein dieses konnte eben so gut und noch eher bei Harzgemälden geschehen, indem die altrömischen Harzbilder auf Wänden — nach Fragmenten von solchen Harzmalereien, welche Hr. Prof. Geiger chemisch untersuchte, zu urtheilen — einen festen und ziemlich dicken Marmorstuck-Grund bezw. haben und weil die Harzfarben fester an denselben gebunden sind, als Fresco-Wasserfarben an einen Kalkstuck-Grund.

Die von Fabius Pictor, den man für den frühesten römischen Maler hält, im Jahre 450 nach Roms Erbauung in dem Tempel der Salus angebrachten Gemälde werden allerdings auf die (grundirte) Mauer gemalt worden sein, wie Hr. Wiegmann (S. 71) annimmt. Es waren aber eher Harz- als Frescogemälde; dieses können wir mit ziemlicher

54) Plin. XXXV. 4.

Sicherheit davon ableiten: daß dieser erste altrömische Maler die Technik der Griechen, welche, nach dem Vorgange der Aegypter, nicht nur auf Tafeln, sondern auch auf Wände gemeiniglich mit Harzfarben malten, angewandt haben wird, da unter den förderlichen fremden Einflüßen auf die italienische Malerei der griechische am wichtigsten und folgenreichsten ward [55]. »Wenn hier die Frage ist, ob die mehrsten alten Gemälde von griechischen oder von römischen Malern gearbeitet worden, so wäre ich geneigt, das Erste zu bejahen, weil der griechischen Künstler vorzügliche Achtung in Rom und unter den Kaisern bekannt ist; unter den herkulanischen Gemälden zeiget dieses die griechische Unterschrift der Musen. [56]

Die schönen Malereien, welche Muräna und Varro in ihrem Aedilitiat zu Lacedämon sammt dem Grunde von den Backsteinwänden abnehmen, in hölzerne Rahmen fassen und zur Ausschmückung des Comitiums nach Rom führen ließen [57], können wir bei der im Alterthume so allgemein verbreitet gewesenen Ausübung der Harzmalerei, deren Trefflichkeit sich auch in der Schönheit und Dauer dieser Gemälde offenbart, nur wieder für Harzmalereien halten.

Ebenso die Wandmalereien, womit der Scenenmaler Agatharchus das Haus des Alcibiades, sowie die, womit Cornelius Pinus und Actius Priscus den Doppeltempel der Hönos und Virtus unter Vespasian ausschmückten. [58]

Die Wandgemälde, welche Polygnot in dem Tempel zu Delphi und der Stoa Pökile zu Athen fertigte, müssen wir aus derselben Ursache gleichfalls als Harzgemälde betrachten, besonders darum, weil sie sich so sehr lange gut erhalten haben, daß Herr Böttiger sich zu dem Ausspruche veranlaßt fand: »Bei den Schildereien an den Wänden der öffentlichen Hallen dürfe man weder an die bekannte Temperawassermalerei, noch an die Frescomalerei denken, indem kein Gemälde a tempera (mit Leim= rc. Wasserfarben) oder al fresco (mit Kalkfarben) gemalt eine so lange Dauer gehabt haben würde, als diese Polygnotischen Malereien allen Berichten zufolge wirklich hatten. [59]) Hätte Hr. Böttiger schon von der Harzmalerei der Alten gewußt, so würde er dieselben gewiß ohne Bedenken sofort für Harzgemälde erklärt haben; nach den bisherigen Ansichten der Neuern von dem Technischen der alten Pinselmalerei, wofür dieselben blos die Leim= rc. Wasser= und höchstens noch die Frescomalerei hielten, wußte er jedoch das große Mißverhältniß zwischen den von ihm herausgehobenen beiden Arten der Malerei und der langen Dauer der Gemälde des Polygnot nur durch die Annahme, daß diese Bilder auf Tafeln von Lerchenholz oder irgend einem

55) Vergl. v. Rumohr's ital. Forsch. 1r. Th. S. 283.
56) Winkelmann.
57) Wiegm. S. 72.
58) Wiegm. S. 72 und 73.
59) Böttiger. Ideen zur Archäol. der Malerei, S. 280.

andern festen Holze gemalt worden sein müßten, zu erklären. Wäre aber die Malerei auf diesen Tafeln an sich selbst keiner solchen Dauer fähig, nicht luft= und wasserfest gewesen, so hätte es wenig oder gar keinen Unterschied gemacht, ob die Gemälde unmittelbar auf Wänden oder auf, in diese eingefügten Tafeln sich befanden; denn, wenn auch das Holz sehr fest gewesen wäre, so würde es doch auf den nässenden Wänden immer Feuchtigkeit angezogen haben und dadurch die Bilder auf mehr als eine Weise verdorben worden sein. Als Harzgemälde aber, die weder durch die Luft, noch durch wässerige Feuchtigkeit beschädigt werden können, konnten jene Kunstwerke auf Mauern sich eben so dauerhaft erhalten, als auf Holztafeln. Enkaustische Gemälde würden sich zwar auch so gut erhalten haben; allein nach Plinius war die Enkaustik auf Wänden nicht ausführbar; und wollte man auch annehmen, daß man zuvor die Wachsfarben mit den metallenen Instrumenten auf Tafeln getragen habe, so waren doch die Polygnotischen Wandgemälde von einem viel zu großen Umfange, als daß dieses zugegeben werden könnte.

Der Umstand, daß andere Malereien des Polygnot, nämlich die zu Thespiä, nach nicht gar langer Zeit von Pausias restaurirt werden mußten,[60]) — woraus Hr. Hirt, folgert, daß sie keine Fresken gewesen[61]), — benimmt uns nicht den Glauben, daß sie, gleich denen zu Athen und Delphi, Harzgemälde waren; denn selbst diese können ja, durch falsch gewählte Putzmittel, durch unvorsichtige, zu starke Berührung mit harten Körpern und auf andere gewaltsame Weise verletzt werden, während sie bei angemessener Reinigung und sonstiger gehöriger Schonung sich Jahrtausende lang unversehrt erhalten, wie z. B. die ägyptischen Harzmalereien, denen die Zeit, die Witterung und andere ungünstige Verhältnisse noch nicht geschadet haben. Die Ansicht des Hrn. Hirt, daß die befragten Polygnot'schen Wandbilder zu Thespiä keine Frescogemälde waren, theilen auch wir. Denn gesetzt, dieselben wären al fresco gemalt gewesen, so hätten sie, in derselben Art und ganz übereinstimmend, nicht theilweise wieder hergestellt werden können, ohne durchgängig einen ganz neuen dicken Kalkstuckgrund, der im nassen Zustande die Farben binden mußte, anzufertigen; in solchem Falle handelte es sich jedoch nicht um eine bloße Ausbesserung, sondern um eine, die ganze Arbeit des Polygnot vernichtende, förmliche Wiederholung desselben Gegenstandes von Grund aus und aus dem Gedächtnisse; es war indeß nur eine Restauration, eine nur theilweise Wiederherstellung nöthig. Die Frescofarben ändern sich auch beim Trocknen, dergestalt, daß die frischen Retouschen mit der ältern Malerei nicht wohl in Einklang zu bringen stehen, und die nothwendige Erneuung des Grundes erfordert, wie bereits angedeutet, an jeder zu retouschirenden Stelle eine völlige Vernich-

---

60) Hirt, Kunstgesch. S. 168.

61) Mem. de l'Acad. Royale de Berlin. Sur les differentes Methodes de peindre chez les Anciens par Mr. Hirt.

tung der alten Malerei sammt deren Grunde; endlich schwindet auch der sehr naß aufzutragende Frescogrund während des Trocknens immer so zusammen, daß er mit dem bereits ausgetrockneten fast nie übereinstimmt und innig zusammenhängt. Als Harzgemälde aber ließen sich jene Bilder mit Harzfarben, die so bleiben, wie man sie aufträgt, gar leicht und vollkommen wiederherstellen, und waren Vertiefungen im Grunde, so konnten diese vorher mit Kreide und Leim oder dgl. ausgefüllt und, sobald dieses getrocknet, das über der Fläche Befindliche fein abgeschliffen werden; bei einem Frescogrunde ist ein solches Abschleifen unthunlich, da er beim Auftragen der Farben noch naß sein muß.

Hr. Wiegmann äußert (S. 76), daß die Griechen in allen solchen Fällen, wo an Wandbildern der Grund schön und die Malerei dauerhaft habe sein müssen, wie in Tempeln und Portiken,[62]) unbedingt die Frescomalerei der Tempera-Wassermalerei vorgezogen haben würden: weil ihnen keine andere Wahl freigestanden, da die Enkaustik, im Fall sie damals schon ausgeübt worden, doch keinesweges zur Wandmalerei getaugt habe. Diese Aeußerung gründet sich jedoch noch auf die grundlose Annahme: daß die griechischen Maler, wie überhaupt die Maler des Alterthums, bei dem Ausschmücken der Wände lediglich nur unter der Fresco- und der, allerdings weit leichter auslöschlichen und lange nicht so haltbaren, Tempera-Leim- ꝛc. Wassermalerei, aus angeblicher Unkenntniß einer andern Pinselmalerei, hätten wählen können und müssen. Nachdem man aber nunmehr gefunden hat, daß die Griechen, wie die alten Aegypter und Römer, außerdem noch eine alt-hergebrachte Tempera-Harzmalerei als Pinselmalerei betrieben, so erscheint durch die Erkennung dieser dritten und vornehmsten Gattung, mit welcher nicht allein ein sehr schöner und dauerhafter (Marmorstuck-, Gips- und Kreide-) Grund, sondern auch eine vorzügliche Schönheit und Dauerhaftigkeit der Malerei verbunden war, der Kreis der griechischen Malertechnik, ja der ganzen alten Malerei, bedeutend erweitert, und nun ist nicht zu bezweifeln, daß man auch zu dem zuletzt angegebenen Zwecke[63]) ausschließlich, oder doch gewöhnlich, sich der letztern, nämlich der Harzmalerei, wegen ihrer vielfachen Vorzüge, bediente.

Ist auch die Harzmalerei, gleich einer jeden andern, vor gewaltsamer Zerstörung nicht gesichert, so widersteht sie doch den normalen Einwirkungen der Zeit und des Wetters am besten, indem das harzige Bindemittel, in welches die Farben eingehüllt sind, weder durch die Luft zersetzt, noch vom Wasser aufgelöst wird.

Und der Grund oder Träger der Harzgemälde ist ein sehr fester, weißer und glattgeschliffener, polirter, glänzender Marmor- ꝛc. stuck, der seinem Zwecke vollkommen entspro-

---

62) Wir sind der Meinung, daß es an solchen Orten nicht blos auf Schönheit des Grundes und Dauerhaftigkeit der Malerei, sondern auch auf Schönheit der letztern ankam.

63) Ich meine zu dem Ausmalen von Tempel- und andern Wänden.

chen hat. Dieserhalb bediente man sich im Alterthume gern abgelöster Flächen solcher unbemalten alten Wandbekleidungen zum Einsetzen als Feldertafeln in neue Wände. [64]) Für Harzmalereien war dieses alte, noch nicht bemalt gewesene Tectorium alsdann ein eben so vortrefflicher Grund, als polirter weißer Marmor; auch konnte man solche Tafeln mit aller Bequemlichkeit erst bemalen, ehe man sie in neue Wände einsetzte. Aber al fresco konnte unmittelbar auf die Tafeln von alten Wandbekleidungen nicht gemalt werden, weil zur Frescomalerei ein frischer, feuchter, noch weicher Kalkstuck unumgänglich nöthig ist, um die Farben anziehen und festhalten zu können; und hätte man, um diesem Erfordernisse zu genügen, einen nassen, dicken Frescogrund, der zudem an den glatten und sehr harten alten Stucktafeln nicht einmal gut gehaftet haben würde, auf den letztern noch angebracht, wozu hätten alsdann diese schönen Tafeln genützt? — Unter solchen, von den alten Tectoren zur Zurichtung neuer Wände für die Maler gewählten und viereckig rc. gemachten alten Wandkrusten, die ohne Zweifel nur Fragmente alter, mit Malerei noch nicht verzierter Wandbekleidungen waren, kann man ganze fertige Frescobilder gewiß nicht verstehen, und mit bloßen abgerissenen Theilen von solchen war nichts gedient. —

Man kann demnach nicht umhin, den Alten zu ihren schönsten und dauerhaftesten Wandmalereien in Tempeln, Hallen und andern öffentlichen Gebäuden, wie zu ihren vollkommensten Staffeleigemälden (auf Holztafeln) die Harzmalerei, als die beste, am leichtesten ausführbare und unvergänglichste einzuräumen.

Plinius (XXXV. 37.) leugnet zwar das Malen auf Wände durch berühmte griechische Maler. Winkelmann versichert aber, daß dieses Vorgeben ungegründet, vielmehr die Malerei auf Mauern allgemein gewesen sei, und sagt weiter: »Polygnotus, Onates, Pausias und andere berühmte griechische Maler zeigten sich in Auszierung verschiedener Tempel und öffentlicher Gebäude; Apelles selbst soll zu Pergamus einen Tempel ausgemalt haben (Solin. Polyh. c. 27.).« Herr Wiegmann glaubt nach S. 78, daß jene Angabe des Plinius sich nur auf Privathäuser, nicht aber auch auf die vorerwähnten Gebäude beziehe, in welchen man allerdings reiche Malerei auf den Wänden anzunehmen habe; wenn aber dieselben ebenfalls gemeint seien, so wolle die angeführte Stelle im Grunde doch nichts anderes sagen, als daß nur Theile der Wände, — etwa Friese — bemalt worden wären, das Uebrige aber schlichter Marmor oder blos unbemaltes Tectorium geblieben sei. Allmählig sei aber der antike, seinem Prinzipe nach bewunderungswürdige Decorationsstil, durch Ueberladung, besonders mit dem perspektivischen Tabernakelkram, verdorben und verzerrt worden. Und so erscheine er uns in den meisten Wandmalereien, welche

64) Vitruv. VII. cap. 3.

durch die Ausgrabungen von Pompeji, Herculanum und Stabiä, durch die Oeffnung der Thermen des Titus und der Pyramide des Cestius zu Rom u. a. m. wieder zugänglich geworden seien[65]). Welche Meinungen und Urtheile — fährt Herr Wiegmann, S. 79, fort — sich auch darüber verbreitet, so hätten doch nichtsdestoweniger die genauesten Untersuchungen bewiesen, daß diese Decorationen, mit wenigen Ausnahmen, al fresco gemalt seien. Und welche andere Art der Malerei habe — fragt er — für Wohnungen zweckmäßiger, dauerhafter und schöner sein können?

Wir haben schon zugegeben, daß die meisten und wohlfeilsten, einschließlich der unbedeutendsten, dieser altrömischen Wandmalereien in Wohnhäusern immerhin Fresken und Tempera-Wasser-Gemälde sein mögen, wiederholen aber — auf die angeführte und noch vergrößert werden sollende Menge von Beweisen uns berufend, — nochmals: daß die schönsten und dauerhaftesten, in der griechischen Manier, deren Herr v. Rumohr gedenkt, ausgeführten antiken Bilder, deren es auch nicht wenige giebt, als Harzgemälde anzuerkennen sind, mit welcher letzteren Art von köstlichen Malereien auch die Griechen ihre Tempel u. s. w., wie wir weiterhin sehen werden, sowohl inwendig als auswendig geschmückt haben, besonders da die Harzmalerei auffallend bedeutende Vorzüge in jeder Hinsicht besitzt. Was die Haltbarkeit der Fresken betrifft, so lassen sich die Frescofarben, wie Herr Wiegmann, S. 82 — 83, selbst sagt, mit Wasser verwischen, oder ablösen, wenn der Grund während des Glättens schon zu trocken geworden ist, um die zu spät aufgetragenen Ornamente und Bilder noch gehörig zu fixiren; und dieser Fall tritt bei großen Frescobildern nicht selten ein.

Die Gemälde auf Stuck, welche man in Herkulanum an die Mauer einer Kammer gelehnt angetroffen, wie Winkelmann im 6. Briefe an Bianconi über die herkulanischen Entdeckungen berichtet, waren gewiß zum Einsetzen in neue Wände bestimmte Harzbilder, auf Tafeln von altem Marmorstuck gemalt; denn für Ausschnitte wohlerhaltener Reste oder Theile schadhaft gewordener alter Frescobilder kann man sie nicht sofort anerkennen, ebensowenig für mit Wasserfarben gemalte Bilder, weil diese die Feuchtigkeit der Wände nicht auszuhalten vermogten, und für enkaustische Gemälde können sie auch nicht gelten, da man diese auf kleinen Holztafeln auszuführen pflegte und dergleichen Griffel-Wachsfarben-Arbeiten, wie schon bemerkt, aus dem Alterthume nicht mehr vorhanden sind. Alle Bilder, welche man für enkaustische ausgegeben, sind, wie oben dargethan, Harzgemälde, woran allerdings das Wachs auch einen Antheil hat. Für Gemälde, die aufgestellt, oder aufgehangen werden sollten, waren Holztafeln (man wählte am liebsten

---

65) Man beliebe hiermit das zu vergleichen, was wir über die, in manchen trefflichen antiken Wandgemälden sich noch erhaltene einfache und edlere Decorationsart — die Wandgemälde — der alten Griechen und über die spätere, ausgeartete — die Arabeskenmalerei — angeführt haben.

die aus Lerchentannen) am paßendsten; zum Einfügen in Wände waren dagegen die, weit schwereren, Stucktafeln geeigneter, besonders weil sich diese in der innigsten Verbindung mit der feuchten Mauer dennoch nicht im Mindesten krümmen konnten und, durch ihre Dichtigkeit und Härte, die Feuchtigkeit von der bemalten Oberfläche abhielten. Man benutzte gern dergleichen Tafeln aus altem unbemalt gebliebenen Marmorstuck, um der sonst nöthigen sorgfältigen neuen Grundirung oder Stuckbereitung überhoben zu sein, so wie um die Bilder besser und bequemer in der Werkstätte zur gelegensten Zeit und im günstigsten Lichte auf der Staffelei ausarbeiten zu können. Dergleichen Harzbilder konnten auch zum Verkauf vorräthig gehalten und so die Decorirung der Wände gar sehr befördert werden. —

Die Frage: wozu denn eigentlich die Tempera- Wasser-Malerei gedient habe, beantwortet Hr. Wiegmann S. 84 — 85 also: Diese habe ein weites Feld in der Tafel- und Scenenmalerei, wie auch in der Decoration der hölzernen Balkendecken u. dgl. m. gefunden. Bei Tafelbildern sei sie aller Wahrscheinlichkeit nach die bei weitem gewöhnlichere gewesen. Theils gehe dieses hervor aus dem in allen Kunstgebieten der Alten angeblich vorwaltenden plastischen Prinzip, welches mehr auf die Darstellung der bestimmten Form als auf ein magisches Helldunkel habe gerichtet sein müssen, welchem Prinzip die Tempera- (Leim- ꝛc. Wasser-) Malerei vollständiger entspreche, als unserm modernen, das mehr auf einen malerischen Effekt ausgehe, und dazu der transparenten Farben weniger entbehren könne. Theils aber müßten wir auch aus mehren Andeutungen der technischen Behandlung auf die gewöhnlichere Anwendung der Tempera- (Wasser-) Malerei auf Tafeln schließen. Plinius sage von den berühmtesten Malern, daß sie mit dem Pinsel arbeiteten. Pinselmalerei auf Tafeln habe aber nur Tempera- (Wasser-) Malerei sein können.

Darauf entgegnen wir Folgendes:

Angenommen, jedoch nicht zugegeben, die alten, insbesondere die griechischen Maler hätten ihren Sinn wirklich mehr auf die Bestimmtheit der Form, als auf ein, die Figuren umgebendes, effectvolles Helldunkel, d. h. mehr auf den richtigsten oder täuschendsten Ausdruck der darzustellen unternommenen körperlichen Gestalten, als auf die luftige Umgebung gerichtet, so konnten sie doch, um den, besonders auch dazu erforderlichen, hohen Grad von Wahrheit des (zugleich die Form der Körper am richtigsten ausdrückenden) Colorits zu erreichen, der durchsichtigen Farben keineswegs entbehren. Uebrigens »läßt sich darthun, daß die schönen Formen nicht der Hauptzweck der griechischen Kunst waren, sondern daß sie sich nur aus dem Geiste derselben entwickelten, als nothwendige Mittel zum Ausdruck schöner Gedanken.[66])« — »Auch die Ueberreste alter Kunst zeigen,

---

66) Winkelmann und sein Jahrhundert. S. 281.

wie jedem Unbefangenen bei einiger Orientirung einleuchten muß: daß in der Kunst des Alterthums mehr als eine Richtung des Geistes sich ausgedrückt; daß sie durchhin der Spiegel des jedesmaligen Geisteslebens, nirgend nackte Anwendung ästhetischer Prinzipien sei.[67]« Hiernach kann auch von einem Vorwalten des plastischen Prinzips in der Malerei der Alten gar nicht die Rede sein. »Vorherrschend war in der ältesten und schönsten Epoche der ausgebildeten Kunst des Alterthums, wie wir nunmehr fast urkundlich darthun können, jenes unbefangene sich Hingeben in ein gesundes Lebensgefühl, jene Anmuth, welche nur aus der Unbefangenheit hervorgeht und deren Absicht nimmer gelingt. Die ernsteren und tiefern Werke dieser Zeit sind freilich für uns verloren; doch die eine Seite, welche wir uns noch versinnlichen können, reicht hin, die Uebereinstimmung des künstlerischen Wollens jener Zeiten mit dem gesammten Leben des Volkes an den Tag zu legen.[68]« Hiermit übereinstimmend sind auch die Worte des Hrn. Dr. L. Schorn:[69]) »Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, die Alten hätten eben aus dem Gelungenen der Nachahmung, aus der Illusion, allen Kunstgenuß erklärt. (Böttiger, Ideen zur Archäologie der Malerei, Seite 2.) Denn setzten sie die Poesie der Idee fast überall voraus, da ihre Kunst von ernster Bedeutsamkeit ausgegangen war, so mußten sie sich überzeugen, daß der Genuß, welchen die Beschauung des Kunstwerks gewähren soll, nur da vollkommen erreicht werden kann, wo die Kunst ihre Darstellungsmittel durchgängig beherrscht. Vollkommene Wissenschaft aber giebt der Darstellung Lebendigkeit und diese Wirkung ist Illusion. Freilich entsteht Täuschung auch bei ungebildeten Sinnen, ja bei diesen am leichtesten; aber je feiner der Sinn des Beschauers entwickelt ist, desto zarter und richtiger werden auch seine Anforderungen an die Naturwahrheit und Lebendigkeit der Darstellung werden.« Die Griechen waren nun »von Enthusiasmus für die Lebendigkeit der Natur durchdrungen, und zugleich beseelt vom feinsten Gefühl des Schönen und Anmuthigen;« daher auch die, reichlich belohnte, eifrige Bemühung der griechischen Künstler, ihre Werke so weit, so zart, als nur irgend möglich, der Wahrheit und Lebendigkeit der Natur, sowohl in der Farbe als in der Form, anzunähern. — Aus mehren Gründen ist man gezwungen, den Griechen die Ehre zu lassen, daß sie es in den bildenden Künsten, namentlich auch in der Malerkunst, am weitesten gebracht haben; was ist aber die Malerei anders, als die Kunst: den äußern Anschein sichtbarer Gegenstände der Natur, in Gemälden, auf ebenen Flächen täuschend ähnlich nachzuahmen, so wie Interessantes, Nützliches und Schönes aus der Vergangenheit, mit Hülfe der Geschichte und der Einbildungskraft, auch selbst erdachte Dinge, in natürlicher Gestalt bildlich vorzustellen? — Da nun die kunstreichen mit-

67) v. Rumohr, ital. Forsch., 1r. Theil, S. 109.

68) Ebendas., S. 110 — 111.

69) S. dessen »Studien der griechischen Künstler«, S. 310. fg.

telalterlichen und neuern Künstler ihre herrlichsten Kunstwerke gewiß nicht mit Wasserfarben hätten fertigen können, so konnten solches die Griechen ꝛc. eben so wenig. Vielmehr hatte die Harzmalerei der Alten sogar noch bedeutende Vorzüge vor der Oelmalerei der Neuern. Läßt sich auch der gewaltige Eindruck, welchen die alten Meisterwerke, allen Nachrichten zufolge, auf den Beschauer machten, wohl ohne höchste Lebendigkeit des Colorits denken? — Und konnte diese Lebensfülle etwa anders, als durch die geistreichste Nachahmung der Natur, mit den erdenkbar besten Darstellungsmitteln, ausgedrückt werden?! —

Nun wollen wir weiter sehen, wie es sich mit den Andeutungen der technischen Behandlung verhält, welche auf die Anwendung der Tempera- (Wasser-) Malerei angeblich schließen lassen.

Daß die berühmtesten Maler mit dem Pinsel arbeiteten, ist sehr natürlich, da die Harzmalerei die vorzüglichste Pinselmalerei war.

Die Anekdote von Apelles und Protogenes, welche nach Hrn. Wiegmann ferner einen Beweis für die Temperawasser-Malerei enthalten soll, enthält einen noch stärkern für die Harzmalerei. Apelles machte nämlich mit einem Pinsel eine höchst feine Linie über eine, zum Bemalen bestimmte große Tafel hin. Protogenes zog hierauf, ohne von der ersten Linie abzuweichen (d. h. völlig parallel mit der, durchgängig gleichmäßigen und ganz geraden, ersten), mittelst einer andern Farbe eine noch feinere Linie (neben jener her) und Apelles endlich vermehrte die beiden Linien noch mit einer dritten (eben so geraden und gleichlaufenden), die nicht feiner sein konnte und ihn als Sieger bezeichnete. Auf der ganzen Tafel befanden sich blos diese drei, kaum sichtbare, Linien und dennoch wurde dieselbe, besonders von Künstlern mehr bewundert und höher geschätzt, als manche Gemälde der größten Meister; sie kam als ein Wunderwerk auf die Nachwelt, bis sie in dem kaiserlichen Pallaste auf dem Palatin bei dem vorletzten Brande zu Grunde ging.[70])

Diese Erzählung des Plinius versteht Hr. Hirt[71]) so: Protogenes habe in oder auf der ersten Linie selbst hin die seinige gezogen und Apelles habe diese Linien (der Länge nach) durch die dritte getheilt. Auf diese Weise würden jedoch, auch abgesehen davon, daß es unmöglich war, auf einer schon höchst feinen Linie, wie die erste des Apelles war, noch zwei andere zu ziehen, nothwendig fünf Linien entstanden sein. Da man aber nach jener Nachricht nur drei Linien sah, so konnten wir uns die Sache nur auf folgende natürliche Art erklären: Mit Hrn. Hirt halten wir dafür, daß die drei Linien nichts anderes, als über den ganzen Tafelraum gezogene, gerade Linien (keinen Umriß irgend eines Gegenstandes bezeichnend) darstellten und daß die zwei hochberühmten Maler ihre Meisterschaft in

---

70) Plin. XXXV. 36. 11.
71) In seiner Kunstgesch., S. 342.

diesem Falle lediglich durch die Geradheit und Zartheit der Linien erweisen wollten. In der Geradheit hätten aber nicht Beide ihre Geschicklichkeit vollkommen zeigen können, wenn nicht Jeder seine Linie besonders (isolirt) gezeichnet hätte und zwar so, daß alle drei Linien ziemlich weit von einander entfernt waren, (— Raum war ja hierzu genug da —) wo sich dann auf der hellen Platte (mit Kreide und Leim grundirten Holztafel) auch die verschiedene Feinheit der Linien am besten beurtheilen ließ. Apelles wußte sehr wohl, daß es äußerst schwierig war, auf einer so großen Fläche, wie die berührte war, von einem Ende bis an's andere, aus freier Hand, mit der — bei dem geringsten Drucke nachgebenden — Spitze des Pinsels, eine völlig gerade, durchgängig egale und sehr feine Linie zu machen; daher wählte er einen solchen einfachen Zug, um in der Geschwindigkeit dennoch eine würdige Probe von seiner Kunstfertigkeit abzulegen. Und Protogenes, sofort auch dieselbe Ansicht und Absicht theilend, zog dann seine Linie in einer gewissen, vermuthlich nicht geringen, Entfernung von der ersten Linie des Apelles und mit derselben dennoch auf's genaueste gleichlaufend, noch feiner, worauf Apelles (mit der dritten) noch ein Gleiches that, zugleich die Feinheit ganz erschöpfend. Dieses Verfahren war offenbar weit schwieriger, als wenn Protogenes die erste Linie des Apelles und dieser die des Protogenes und seine eigne selbst überfahren hätte, Falls anders die erste Linie zur Aufnahme zweier anderer noch breit genug war, was sich jedoch nicht vermuthen läßt. Daß jede Linie mit einer andern Farbe ausgeführt wurde, sollte wohl, wenn man diesen Umstand nicht als gleichgültig betrachten will, nur die Bedeutung haben, daß die materielle Eigenschaft der Farben, von denen sich immer eine leichter behandeln läßt, als die andere, hier keinen besondern Antheil an der Feinheit und Sicherheit der Züge gehabt habe. Genug, wir bleiben bei der, unsere Ansicht vollkommen bestätigenden Angabe des Plinius, daß man auf jener Tafel nur drei Linien bemerkt habe, die sich nicht übereinander befinden konnten, weil man sonst, wegen der Theilung der beiden ersten, nothwendig fünf gesehen haben müßte. — Wären nun die drei Linien mit Wasserfarben ausgeführt worden, so würden sie sich wohl schwerlich so lange, als geschehen, erhalten haben, indem sie sonst gar zu leicht verwischt werden konnten; aber aus Harzfarben — welche (wie die mit unserm Harzfirniß angemachten Farben) so wenig zähe waren, daß sich damit die allerfeinsten Linien ziehen ließen, — entstanden, konnten sie eben so lange sich erhalten, als die Tafel.

Auch aus der Nachricht von der Entstehung des Schaumes an dem Maule des erhitzten Hundes auf dem Jalysusbilde, »welchen Protogenes im Zorn durch das Anwerfen des Schwammes, mit dem er schon mehre Male das Mißlungene wieder ausgelöscht hatte, nach öfterm Wechseln der Pinsel endlich durch einen glücklichen Zufall zu seiner Zufriedenheit ausdrückte[72]),« sowie aus der ähnlichen Erzählung von Naacles, muß man auf

72) Wiegm. S. 86.

die Anwendung der Harzmalerei schließen, obgleich Herr Wiegmann die Temperawassermalerei dazu bezeichnet, aus dem Grunde: »weil ein solcher Gebrauch des Schwammes in der enkaustischen Malerei undenkbar sei.« Bei der Enkaustik war der Schwamm zum Abwischen mißtöniger Farben allerdings nicht zu gebrauchen; dagegen konnte man sich dessen sehr wohl bedienen, um die, an Consistenz den frischen Oelfarben gleichenden, eben aufgetragenen Harzfarben am leichtesten, saubersten und ohne die gute trockene Untermalung, auf welcher der, zum Theil durchsichtige Schaum angebracht werden sollte, zu beschädigen, wieder abzunehmen, wenn man mit dem Tone nicht zufrieden war. Zum Behuf der Wiederauslöschung augenblicklich aufgetrockneter Leim- oder anderer Wasserfarben hätte man den Schwamm erst mit Wasser anfeuchten müssen; durch die Anwendung des nassen Schwammes würden alsdann aber auch die Wasserfarben der Untermalung mit ausgelöscht worden und so bei dem letzten gelungenen Anwurfe des Schwammes keine Grundlage für den Schaum mehr da gewesen sein. Ferner blieb der Schaum aus Harzfarben, wenn er einmal getrocknet war, fest haften, während derselbe, wenn er aus Wasserfarbe bestanden hätte, zu sehr dem Verwischen ausgesetzt gewesen wäre. — Auch die übrige Behandlung des in Rede stehenden Bildes spricht deutlich für die Harzmalerei. Protogenes hatte nämlich diesen Jalysus, woran er sieben Jahre gearbeitet und der als sein Hauptwerk betrachtet wurde, viermal übermalt, angeblich um das Bild gegen Beschädigung und Alter zu sichern, damit, wenn die obere Farbenlage wegginge, die untere zum Vorschein käme [73]. Herr Hirt hat nun zwar zu erläutern gesucht, daß dies bei der Malerei der Alten, welche, nach seiner Meinung, zum Bindungsmittel der Farben den Leim gebraucht hätten, möglich, und bei einem so sorgsamen Charakter, wie Protogenes, auch nicht unwahrscheinlich sei. Weit wahrscheinlicher ist jedoch, daß der Künstler sein Gemälde aus dem Grunde viermal überarbeitete, um durch die drei letzten, mehr oder weniger durchsichtigen, Aufträge auf die impastirte und nach Licht, Schatten u. s. w. erst blos vorbereitete Untermalung, dem Colorit, nach dem Verfahren der besten Coloristen, die möglich höchste Vollkommenheit zu verschaffen. Hierzu bedurfte er nothwendig eines doppelten Farbenauftrages, insbesondere einer lasirenden transparenten Uebermalung; sein allzusorgfältiges Bemühen und äußerste Vollendung verleitete ihn indeß wohl, noch einige Lasuren mehr, als eigentlich nöthig waren, anzubringen, und dieses ist gewiß auch die Ursache davon, daß Apelles ihm bei eben diesem Bilde seine übermäßige Sorgfalt in der Ausführung mit den Worten vorhielt: er, Protogenes, wisse nicht die Hand von seinen Werken zur gehörigen Zeit abzuziehen, was leicht schade. Zu jener durchscheinenden Tintenmischung waren nun natürlicherweise die ölfarbeartigen Harzfarben bei weitem tüchtiger, als die immer zu sehr deckenden und unklaren Leimfarben. Und was die Erhaltung des Kunstwerks betrifft, so war ihm dieselbe schon

73) Hirt, Kunstgesch. S. 253.

durch den harzigen Farbenträger bestens gesichert. Hätte der Maler dagegen vier, einander ganz gleichende, Farbenlagen, oder, was dasselbe ist, eben so viel, sich völlig ähnliche, Leimfarbengemälde übereinander gemalt, so würde die dreimalige deckende Ueberarbeitung der, eben so aussehenden, Untermalung gar nichts zur Verbesserung der Färbung dieser letztern beigetragen haben, und dann hätte sich auf dieses Bild auch eben dasselbe Urtheil anwenden lassen, welches Prof. Dr. Roux[74]) über ein solches doppelt, nur mit andern Farben (Wachsfarben), gemaltes Stück gefällt hat: »Das Gemälde, welches Tobias Meyer der Göttinger Gelehrten-Gesellschaft vorlegte, kann schon gerade wegen des Vorzugs, den man daran bewunderte, daß sich nämlich eine Scheibe nach der andern davon abschneiden ließ und dennoch immer wieder Dasselbe zum Vorschein kam, vielleicht ein Kunststück, aber kein Kunstwerk genannt werden.« —

Plinius hat die Malerei der Alten blos nach den zwei Hauptarten der Ausführung, oder nach den Werkzeugen, womit diese geschah, eingetheilt, nämlich in die, unter dem Worte tempera zusammengefaßten Arten der Malerei, welche mit dem Pinsel betrieben wurden — von denen die Harzmalerei, wie sich von selbst versteht, die vorzüglichste und also gewiß auch die am meisten angewendete war, — und in diejenige Art Malerei, welche man mit metallenen Instrumenten in Wachs, enkaustisch, behandelte. Daß nach demselben Schriftsteller die mehrsten und berühmtesten Maler solche waren, die mit dem Pinsel arbeiteten, das darf uns bei den Eigenschaften der Harzmalerei nicht wundern. —

»Den Griechen mußte — sagt Herr Wiegmann S. 87—88 — bei ihrer Vorliebe »zu bunten Ornamenten an Architekturwerken und Geräthen eine Malerei, welche dem Wet»ter widerstand und das Abwaschen erlaubte, von außerordentlicher Wichtigkeit sein, weil »sowohl die saubere Arbeit in Marmor ꝛc., als die Geräthe von Holz, den Auftrag eines »Kalkstucks, um al fresco bemalt werden zu können, nicht gestatteten, welches die ein»zige (?) Art wasserfester Malerei außer der Enkaustik war. Daß von solchen Gegen»ständen die Enkaustik dann bald auch auf die Tafeln überging, kann bei ihren andern »Eigenschaften nicht auffallen. Sie verlieh den Gemälden einen Schmelz und eine Trans»parenz der Farbe, und eine Tiefe der Schatten, welche nicht in den Mitteln der Pinsel»malerei (Fresco- und Temperawassermalerei) lagen. Ja es ist sogar wahrscheinlich, daß »die Enkaustik, vermöge ihrer umfassenden Mittel, die Malerei der Griechen allmählig auf »andere Prinzipien geführt habe, da wir bei ihrer weitern Entwickelung auch sogenannte »Effektstücke aus ihr hervorgehen sehen, welche der ursprünglichen Richtung der altklassischen »Kunst durchaus fremd gewesen sein dürften.« Allerdings hatte für die Griechen eine Art Malerei, welche auch auf Architekturwerke und Bildhauerarbeiten, die das Wetter und das Abwaschen ertragen mußten, anwendbar war und die auch zu diesem Behufe wirklich von

---

74) In seinem ersten Hefte über die Farben, S. 57.

ihnen gebraucht wurde, einen außerordentlich hohen Werth. Diese Art Malerei konnte jedoch keinesweges die Enkaustik sein, weil hier von Wand= ꝛc. Verzierungen die Rede ist, die enkaustische Malerei aber nach Plinius XXXV. 31. und Wiegmann S. 76 auf Wänden nicht ausführbar war. Da nun Herr Wiegmann selbst die Fresco= und die Leimfarben=Malerei vorweg als hier unanwendbar ausgeschieden hat, und, wie so eben angeführt, dieses auch der Fall mit der Enkaustik ist, so würde man bei solchen drei, bisher den Alten allgemein blos zugeschriebenen, Arten der Malerei in der fraglichen Beziehung gewiß gänzlich in den Stich gesetzt sein und sehr zu bedauern haben, daß gerade die wichtigste noch fehle, wenn man nicht endlich auch die alte Harzmalerei, und zugleich die Möglichkeit erkannt hätte, sie wieder zu erneuern; denn diese letztere Art war es, welche sich — als keinen dicken frescoartigen Grund erfordernd, als mit dem Pinsel leicht auszuführen stehend und als wasserfest, — zu dem befragten Zwecke einzig und allein, und zu Staffelei= und Wandgemälden ganz vorzüglich, eignete. Marmor= und Metallarbeiten konnten, ohne alle Grundirung, gleich mit Harzfarben bemalt werden, und Holz brauchte man nur dünn mit Kreide und Leim zu grundiren oder, wenn es sauber bearbeitet war, blos mit Leim zu tränken. Was die altklassische Malerkunst betrifft, aus welcher noch keine sogenannten Effektstücke hervorgegangen sein sollen, so kann dieselbe, da die Griechen gleich von Anfang an die, zu den größten Effekten fähige, Harzmalerei hatten, nur jene anfängliche, kindliche Kunst vor Apollodor sein, bis zu dessen Zeit man sich mit einem einfachen Farbenauftrage, einer undurchsichtigen Mischung der Tinten begnügte. Denn obgleich, wie gesagt, die Griechen aus der frühesten Zeit her die Harzmalerei übten, so konnten doch erst alsdann Werke von wahrem Effekt oder natürlichem Ausdruck aus ihr hervorgehen, nachdem Apollodor, in der 94sten Olympiade [75]) — von wo an alsdann jene herrlichen klassischen Kunstwerke, welche eigentlich erst eine Nachahmung verdienen, entstanden, — die, so mächtig wirkende, durchsichtige Farbenmischung, die Verbindung der Lasur= mit der Impastmalerei, entdeckt und eingeführt hatte [76]). Da das harzige Farbebindemittel dem fetten Oele ähnlich war, dergestalt, daß die Harzfarben sich wie Oelfarben behandeln ließen und denselben auch in der Wirkung glichen, so standen in der Harzmalerei der Schmelz und die Durchsichtigkeit der Farben, sowie die Kraft der Schatten u. s. w. den Gemälden unvergleichlich leichter und vollkommener zu geben, als in der Enkaustik oder Griffel=Wachsmalerei, die, wie es scheint, nicht einmal auf Tafeln von bedeutender Größe, vermuthlich wegen der damit verbundenen zu schwierigen Behand=

---

75) Die enkaustische Malerei war bereits um die 80ste Olympiade erfunden (Plin. XXXV. 39.); dennoch fesselte aber vor Apollodor noch kein Gemälde das Auge durch effektvolles Colorit.

76) Vergl. das von uns hierüber bereits Angeführte.

lung, geschah[77]), vielweniger bei Ornamenten an Architekturwerken und bei ausgehauenen oder geschnitzten freistehenden und Relief-Figuren, welche einen großen Umfang und keine geraden Ebenen, sondern Vertiefungen und Erhöhungen hatten, anzuwenden stand. »Im Malen des Lichts — sagt Herr Hofrath und Professor K. O. Müller, zu Göttingen, in seinem Handbuche der Archäologie der Kunst, Breslau, 1830, S. 390 — sind den Alten weder kräftige Feuerscenen, noch mildere Effecte abzustreiten.« —

Während ferner Herr Wiegmann, S. 88 seines Buches, die Enkaustik als dem Wetter widerstehend bezeichnet, erklärt er, S. 91, »die enkaustischen Malereien für keinesweges so dauerhaft und unverwüstlich, als Manche vermutheten. Ihr Bindungsmittel sei, wie in der Oelmalerei, ein vegetabilisches Harz, welches ohne häufig erneuerten Schutzfirniß[78]) vom Sauerstoff der atmosphärischen Luft mit der Zeit gänzlich zersetzt werde. Auch dem Nachdunkeln wären die enkaustischen Bilder wohl nicht viel weniger ausgesetzt gewesen, als unsere Oelbilder. Demnach hätten sie an Dauerhaftigkeit und Beständigkeit den Fresken entschieden nachgestanden, da diese eben durch diejenigen Einwirkungen an Festigkeit gewonnen, was jene verloren. Und in der That sei auch kein einziges enkaustisch gemaltes Bild auf unsere Zeiten gekommen, während unzählige Fresken sich so vollkommen erhalten hätten. An trockenen Orten und bei sorgfältiger Verwahrung sei selbst den Tempera- (Wasser-) Malereien eine längere Dauer und mehr Unveränderlichkeit in Farbe und Ton zuzutrauen, als den enkaustischen. Hätten sie sich ja doch auch besser als unsere Oelbilder erhalten!« — Wir erlauben uns folgende Gegenbemerkungen: Das Wachs, welches das einzige oder hauptsächlichste Bindemittel der Farben in der Enkaustik war, steht durchaus nicht den gewöhnlichen fetten Oelen hinsichtlich der Erhaltungsfähigkeit gleich. Der berühmte Chemiker Berzelius[79]) betrachtet zwar das Wachs völlig als eine Species von vegetabilischem fetten Oel und nennt es deßhalb festes Oel, bemerkt aber, daß es sich sowohl durch seine Zusammensetzung, als seine Consistenz und sein Verhalten zu den Alkalien, in etwas von den übrigen Arten von vegetabilischem Fett unterscheide und daß das gewöhnliche, von den Bienen eingesammelte, Wachs auf der Grenze zwischen Thier- und Pflanzen-Produkten stehe. Schon als festes Oel, das an der Luft, bei gewöhnlicher Temperatur, weder härter noch weicher wird, folglich an Bindungskraft und an Masse nichts verliert, ist das Wachs eine eigenthümliche und ungleich dauerhaftere Substanz, als flüssiges Oel, welches mit der Zeit immer mehr zusammenschwindet und endlich ganz vertrocknet und schwärzt, oder, nach der Chemiker-Sprache, durch Einwirkung des atmo-

77) Vergl. Hirt's Kunstgesch. S. 163—164.

78) Der Schutzfirniß besteht aus nichts Anderem, als aus einem, mit ätherischem Oele flüssig gemachten Harze, welches also vom Sauerstoffe der atmosphärischen Luft nicht zersetzt wird.

79) S. in dessen Lehrbuche der Chemie den Artikel »Wachs.«

sphärischen Sauerstoffs, verkohlt. Herr Leuch sagt daher im ersten Bande seines Hausbuches mit allem Recht: Die Wachsmalerei habe vor der Oelmalerei den Vorzug, daß die Gemälde weit dauerhafter, fast unzerstörbar seien. Auch der Herr Professor Montabert zu Paris giebt, nicht ohne Ursache, der Wachsmalerei — wobei er, um das Lüster der Farben zu erhöhen und denselben mehr Härte oder Festigkeit zu geben, dem Wachse ein Harz (Copal, Elemi) zusetzt und dieses mitunter auch prädominiren läßt — einen großen Vorzug vor der Oelmalerei[80]). Die trefflichen Wirkungen, welche Herr Montabert durch Beimischung von Harz zum Wachse hervorbringt, bekräftigen, beiläufig erwähnt, die noch vorzüglichere Güte einer Harzmalerei, wobei das Farbenbindemittel zwar auch aus Wachs und Harz besteht, das letztere aber vorherrscht und von Natur kein hartes, sondern flüssiges, jedoch in den Farben hart werdendes ist. Ein Beispiel von der guten Erhaltung des Wachses hat Herr Grund in seiner Geschichte der alten Malerei angeführt. Dieser Archäolog sah nämlich in einer italienischen Kirche zwei große, als Geschenk aus dem Jahre 1445 herstammende, Wachskerzen, welche schneeweißen Marmorsäulchen glichen und die er auch im Innern eben so weiß fand, als er Etwas davon abbrach. Endlich ist gewiß das der beste Beweis für die Dauer des Wachses, daß der Herr Professor Dr. Geiger in den so wohlerhaltenen und doch ein Paar tausend Jahre alten ägyptischen und römischen Farben, die zwar, nach unserer nähern Ermittelung, sämmtlich zugleich einen größern Theil aromatisches Harz enthielten, bei der chemischen Untersuchung Wachs gefunden hat. »Das Wachs ist eine höchst dauerhafte Substanz und theilt den Farben viele Eigenschaften der Oelfarben mit,« wie Herr Georg Field in seiner Chromatographie (Weimar, 1836.) S. 88. bezeugt. Und Herr Wiegm. selbst hat S. 116 seines Werkes ein Zeugniß Plutarch's über die Beständigkeit des Wachses im Wetter beigebracht. Man darf also getrost in der Harzmalerei das weiß gebleichte Wachs dem vorwaltenden balsamischen Harze zusetzen, um ihm die, wenigstens in Vereinigung mit demselben, Jahrtausende lang standhaltende, nöthige Fettigkeit mitzutheilen, folgend dem Beispiele der so sorgsam gewesenen Alten, um das in jeder Hinsicht vorzüglichste Farbenbindemittel zu bekommen. Daß nicht ein einziges enkaustisch (d. h. blos mit Wachs-Farben und mit erwärmten Metall-Griffeln) gemaltes Bild als noch vorhanden uns bekannt ist, wird den nicht befremden, der berücksichtigt, daß dergleichen Werke, so viel uns bewußt, nur von einigen Malern und, wegen der, allem Vermuthen nach, höchst schwierigen Bearbeitung, blos in sehr geringer Anzahl verfertiget worden sind, überhaupt, daß die Enkaustik nur Nebensache war, da wenigstens eben so effektvolle Bilder von weit größerm Umfange unvergleichlich leichter mit Harzfarben und Pinseln in viel kürzerer Zeit gemalt werden konnten und endlich, daß die wenigen enkaustischen Gemälde, als auf

80) Montabert im 8ten Bande seines Werkes: Traité complet de la peinture, Paris, 1829.

Täfelchen befindlich und also leicht transportabel, durch den Handel in weit entlegene Gegenden gebracht und so endlich spurlos von dem klassischen Boden verschwunden sein können. Und daß keine enkaustischen Wand-Gemälde sich vorfinden, das hat seine Ursache in der Nichtanwendbarkeit der Enkaustik oder Griffel-Wachsmalerei auf Wände (nach Plinius Versicherung). Auf ähnliche Weise, wie mit den enkaustisch bemalten Tafeln, mag es sich auch mit den Staffelei-Harzgemälden der Alten, im Laufe der seit ihrer Entstehung verstrichenen vielen Jahrhunderte, zugetragen haben, — soweit sie nicht durch Feuersbrünste oder auf sonstige gewaltsame Weise zerstört worden sind, — ohne daß man weder bei den einen noch bei den andern aus ihrem Nichtmehrvorhandensein in den Gegenden, wo sie entstanden, den Schluß ziehen darf und kann: diese Bilder seien nicht von einer so dauerhaften Art gewesen, als daß sie sich so lange hätten erhalten können, wie die, noch in Menge und freilich auch in verschiedenen Arten vorhandenen, antiken Wandgemälde. Diejenigen von diesen letztern, welche am besten conservirt und am vollkommensten ausgearbeitet sind, dürfen wir, unter den bereits angeführten Umständen, unbedenklich als Harzmalereien annehmen, und daran haben wir schon genug. Uebrigens redet Herr von Rumohr, in seinen italienischen Forschungen, auch von noch vorhandenen Tafeln, die mit griechischem Bindemittel (worüber wir uns im 5. Kapitel ausführlicher dahin erklären werden, daß dieses auch ein Firniß aus Harz und Wachs war) gemalt worden.

Die Hauptgattung der alten Malerei auf Tafeln für Tempera-Wassermalerei haltend, spricht sich Herr Wiegm. S. 91—92 weiter dahin aus, daß, wenn man dazu den Gebrauch eines Firnisses zum Ueberziehen der, mit Wasserfarben gemalten, Tafeln in Anschlag bringe, wie etwa das Atramentum des Apelles gewesen sein möge, der die Malerei vor schädlichen Einflüssen bewahrt und zugleich den Farben Kraft und Leben gegeben habe, — der Gründe genug dagewesen zu sein schienen, welche dieser Art Malerei ein weites und würdiges Feld, und das Fortbestehen neben der Enkaustik gesichert hätten. Dieses dürfe uns um so weniger wundern, als man heutiges Tages bei der Oelmalerei, welche nach seiner Ueberzeugung die Enkaustik in jeder Hinsicht weit übertreffe, noch sehr häufig die Pastellmalerei und die Tempera-Wassermalerei in Miniatur-, Gouache- und Aquarellmanier ausübe. Gern geben wir zu, daß auch schon die Alten, selbst neben der Harzmalerei, noch ein Paar andere Gattungen, worunter sich, außer der Enkaustik, auch die Leim- rc. Wassermalerei befunden haben mag, zur Tafelmalerei hatten, dürfen jedoch, nach dem von uns bisher Angeführten, als ganz zuverlässig annehmen, daß man unter diesen drei Arten gewiß keine andere als die Harzmalerei, welche in jeder Beziehung unleugbar vollkommener als die Enkaustik, Fresco-, Temperawasser- und Oelmalerei war, hauptsächlich zur Anwendung brachte. Da Herr Wiegm. von solcher alten Harzmalerei noch nichts wußte und weder die Enkaustik, noch die Leim- rc. Wassermalerei zum Bemalen von Wänden taugten, so fand derselbe hierin den Hauptgrund für seine Behauptung, daß

die Frescomalerei die einzige auf Wände anwendbare wasserfeste Malerei gewesen sei; allein da die, nun von uns erkannte, Harzmalerei auch hierzu am vorzüglichsten war, so berechtiget uns dieses zu der Annahme, daß im klassischen Alterthume, namentlich auch im schönsten Flor der griechischen Malerkunst und in deren altrömischer Nachblüthe die Malerei mit Harzfarben, wegen ihrer ölartigen Geschmeidigkeit, sowie wegen ihres heitern, fröhlichen Ansehens, ihrer Schönheit, Kraft und außerordentlichen Dauerhaftigkeit, nicht nur zu Tafel-Bildern, sondern auch zur Ausschmückung der Wände vornehmlich diente. Das Feld der Wassermalerei war offenbar viel zu beschränkt und von gar zu trockenem, kümmerlichen Boden, als daß darin, wenn auch ein Firnißthau denselben zuletzt befeuchtete, der Ruhm der altgriechischen Tafelmalerei so gedeihlich, als geschehen, hätte erwachsen können, da schon die neuere Oelmalerei bei all' ihren Fehlern doch weit vorzüglicher ist, als die magere und den höchsten Anforderungen an ein schönes Colorit nicht gewachsene, Wassermalerei, — die Technik der alten und ältesten Maler aber selbst die der mittelalterlichen noch übertraf, wie der Herr Baron von Rumohr im Allgemeinen behauptet, und welche Ansicht wir auch bei unsern speziellen Untersuchungen, die zu der Erkennung jener uralten Harzmalerei führten, als durchaus richtig gefunden haben. Nur diese, eben so leicht, ja noch leichter, als Oelmalerei ausführbare und den Kunstwerken, bei zweckmäßiger Behandlung, die meiste Lebenskraft mittheilende und erhaltende, Harzmalerei konnte dem Verlangen der griechischen Künstler nach höchster Schönheit und Dauer ihrer Gemälde genügen, und mit dieser gediegensten Malerei waren sie gleich anfänglich durch die Aegypter vertraut geworden. Ein Firniß aus, mit ätherischem Oel tropfbar flüssig gemachtem, schicklichen Harze über fertige Wasserfarben-Bilder gezogen, macht diese allerdings viel lebhafter, klarer und kräftiger, kann ihnen jedoch die fehlenden durchsichtigen und fein verschmolzenen natürlichsten Farbentöne nimmermehr nachträglich mittheilen, deren aber doch die alten Meister z. B. zum richtigsten Ausdrucke des menschlichen Colorits eben so sehr benöthigt waren, als Tizian und andere neuere naturgetreue Maler, die indeß ihren Zweck gewiß nie mit Fasserfarben erreicht haben würden. Da das Befirnissen des Bemalten den ägyptischen Künstlern schon bekannt war[81]), und die Kenntniß des Materials und der technischen Behandlung der einzigen Harzmalerei der Aegypter, mit den Anfängen der bildenden Künste, nach Griechenland verpflanzt wurde, so wird hieraus klar, daß auch die alten Griechen ihre Harzgemälde, gleichwie die Neuern ihre Oelgemälde, nach deren Vollendung, mit einem Harzfirniß, der den Harzbildern, wie den Oelbildern, erst einen gleichmäßigen Glanz und durchgängig einerlei Klarheit gibt, und denselben zugleich Schutz gegen Staub u. s. w. gewährt — allgemein oder gewöhnlich überzogen haben. Der von Apelles erfundene Firniß zum Ueberziehen der Gemälde unterschied sich von dem

81) S. Hirt's mehrerwähnte Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, S. 7.

gewöhnlich zu diesem Zwecke angewendeten nur dadurch: daß er mit einer sehr feinen Schwärze (Atramentum), die wir für präparirten Asphalt oder Judenpech (ein schwärzlichbraunes und in dem Gemäldefirniß höchst fein sich zertheilendes Erdharz[82]) halten, so dunkel gefärbt war, daß er in Masse schwärzlich, dunkel, aussah und der, um die Farben der Gemälde nicht zu sehr zu dämpfen und keine Disharmonie des allgemeinen Tons zu erregen, sehr sorgfältig, dünn und gleichmäßig aufgetragen werden mußte, und unter Beobachtung dieser Stücke eine patinaähnliche, die zu lebhaften Farben besänftigende, kaum bemerkbare Dunkelheit über die, doch noch genug leuchtenden, Harzgemälde verbreitete. »Wenn »seine Gemälde vollendet waren — sagt Plinius in Bezug auf diesen Firniß — über»zog er sie mit einer sehr feinen Schwärze, atramentum, die durch ihren Glanz die Schön»heit der Farben noch erhob, die Gemälde vor Staub und Schmutz schützte und erst be»merkt werden konnte, wenn man sie näher betrachtete. Er verfuhr aber dabei sehr behut»sam. Die Lebhaftigkeit der Farben sollte das Auge nicht beleidigen und es sollte sie aus »der Ferne wie durch einen Spiegelstein erblicken. Eben diese Schwärze sollte auch den zu »hellen Farben unvermerkt mehr Ernst geben[83]).« Der hier beschriebene Ueberzug-Firniß zeichnete sich also wirklich blos durch die feine Schwärze, welche auf jene Weise eine reizende Wirkung hervorbrachte, aus; die übrigen Eigenschaften hatte derselbe mit dem ungefärbten gemein. Der bemerkenswerthe Umstand, daß durch solchen dunkeln Firniß die Lebhaftigkeit oder das Feuer der Farben gemindert werden sollte, ist auch eine Andeutung: daß Apelles keinesweges mit Wasserfarben, welche nicht einmal eine hinreichende, geschweige denn gar eine zu große Lebhaftigkeit besitzen, sondern mit den ungemein heitern, lebhaften, klaren Harzfarben gewöhnlich malte, wie alle die, welche seine Art Malerei vor, mit und nach ihm betrieben, zu welcher sein Atramentum nur eine Zugabe war. Obgleich also mit dem glanzverleihenden und durchsichtigen allgemeinen Ueberzug-Firniß keine matten Wasserfarbengemälde, sondern lebhafte, schon klare Harzgemälde bedeckt wurden, so konnte übrigens doch die Schönheit der Farben dadurch noch mehr gehoben werden; ein Gleiches ist ja auch bei den schönsten Oelgemälden der Fall! — — Worauf dieses beruht, bedarf keiner nähern Erläuterung. Diese unsere Ansicht wird auch durch die Anmerkung noch bekräftiget, welche den oben eingerückten Worten des Plinius in Göthe's Farbenlehre beigefügt ist und wonach »die beschriebenen Wirkungen jenes dunkeln Firnisses gerade diejenigen sind, welche wir auf den vortrefflichsten Oelgemälden der vorzüg-

82) Von dem vielfachen Nutzen, den die Alten aus dem Asphalt zu ziehen verstanden, redet Plinius XXXV, 15. und führt unter andern an, daß man auch Statuen damit bestrichen und gefärbt habe.

83) S. die hypothetische Geschichte des Colorits von Heinrich Meyer in Göthe's Farbenlehre.

lichsten neuern Meister in diesem Theile der Kunst — nämlich in der Verleihung einer künstlichen Patina durch Asphalt — erreicht sehen.« Die Harzgemälde aber gleichen den Oelgemälden ganz, ausgenommen, daß sie brillanter und weit dauerhafter, als letztere sind. Plinius sagt auch nicht, daß der Ueberzug des Apelles die Farben zugleich gegen Nässe geschützt hätte; denn dieser widerstanden schon die Harzfarben ohne eine Firnißdecke. Hätte derselbe aber dagegen mit Leim- oder andern Wasserfarben gemalt, so würde doch das Wichtigste gewesen sein, sie durch eine Harzdecke gegen das Auslöschen durch Feuchtigkeit zu verwahren, was Plinius gewiß nicht unberührt gelassen hätte, wenn es Wassergemälde gewesen wären, worauf der Firniß angewandt wurde. Uebrigens halten wir dafür, daß der Firniß der Alten zu Gemälde-Ueberzügen aus einer Auflösung von hartem hellen Harze und Etwas Wachs in flüchtigem Oel, also, wie der zum Auftragen der Farben, aus einem Harzfirnisse, der gleichwohl Wachs enthielt, bestand. Nach Plinius XXXV. S. 36, edit. Bipont. 1784. p. 300. soll der Firniß, womit Apelles seine Gemälde überzogen, aus Oel und Wachs bestanden haben; gewiß ist indeß hierbei das Harz vergessen und das Oel als ein flüchtiges anzunehmen. Der Wachszusatz geschah ohne Zweifel deßhalb, damit die Bilder einen, dem der Farben[84]) gleichenden, sanften Glanz fort- (d. h. auch nach dem Ueberziehen) behielten, und besonders darum, daß das Harz des Ueberzuges nicht zu spröde werden könnte, sondern immer hinreichenden Saft, bei aller nöthigen Härte, hätte. Das Harz aber ließ man sicherlich auch hier aus dem Grunde vorherrschen, weil bloßes oder vorwaltendes Wachs zu einem solchen dünnen Firnisse viel zu körperlich war, und in der Absicht, damit dieser, ungeachtet des Wachsgehaltes, doch schon in wenigen Stunden nach dem Auftragen eine solche Härte bekäme, daß er nicht leicht verletzlich sei und die Gemälde, ohne sich zu trüben, von Staub, Fliegenschmutz u. dergl. mit Wasser gereinigt werden könnten. —

84) Welche durch einen Firniß aus balsamischem Harz und Etwas Wachs gebunden waren.

Drittes Kapitel.

Malerei der alten Römer.

Unter den, bei dem Ausgraben der zu Titus Zeit vom Vesuv mit Lava und Asche überschütteten alten Städte Herculanum, Pompeji und Stabiä entdeckten Wandmalereien hat man viele bewunderungswürdige Gemälde von überraschender Schönheit gefunden. Obgleich dieselben keine Originalwerke hochberühmter Künstler, die vor oder mit Alexander dem Großen lebten, sind, so geben sie uns doch noch einen sehr hohen Begriff von der ausgebildeten griechischen Kunst und erregen namentlich auch durch den freien, geistreichen, großentheils lasirenden, Auftrag, sowie durch die ausgezeichnete Heiterkeit und Klarheit der Farben, bei der von ihnen bereits ausgehaltenen fast zweitausendjährigen Dauer, hohe Bewunderung.

Ueber die Frage, aus welcher Art Malerei und Technik diese vorzüglicheren der antiken Bilder, welche unsere Zeit erreicht haben, hervorgegangen, war man bisher nicht einig. Viele hielten solche für enkaustische Gemälde; Andere für Leimfarbenmalereien; wieder Andere für mit Feigenmilch und Eigelb ausgeführte sog. Temperagemälde, und der Architekt Herr R. Wiegmann[85]) endlich glaubt, daß sie durch die echte Fresco- oder Stuckmalerei, zu welcher er gründliche Anleitung giebt, in Verbindung mit der Leimwasser-Malerei, hervorgebracht seien. Es ist aber keine andere, als die Harzmalerei, der diese besonders schönen Werke angehören, und welche Art Malerei, nach den von uns gelieferten Beweisen, auch schon bei den alten Aegyptern und Griechen den ersten Rang behauptete, weil sie von keiner bessern ersetzt werden konnte.

Daß die Technik der zuletzt erwähnten vornehmsten Gattung der Malerei der Alten, bei der Abnahme der griechischen Kunst, nach dem Tode Alexander's, nicht auch zugleich

---

85) S. dessen sehr interessante Schrift: »Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, insbesondere als Decorationsmalerei.« Nebst einer Vorrede von dem Herrn Hofrathe K. O. Müller in Göttingen, 1836.

Rückschritte machte, sondern sich noch lange unverändert in Gebrauch erhielt und weiter verbreitete, konnte recht wohl der Fall sein, weil hier nur die technischen Kunstmittel, die Materialien, gemeint sind und immer Einer dem Andern die durch Ueberlieferung und eigne Anwendung erlangte vollständige Kenntniß davon mittheilen konnte. Wie diese Mittel von jedem Einzelnen, nach seiner größern oder geringern Geschicklichkeit mit mehr oder weniger gutem Erfolge benutzt worden, das kommt hierbei nicht in Betracht. Genug, auch die alten Römer haben, ausweislich der sogleich folgenden deßhalbigen nähern Erörterungen, die Harzmalerei ebenfalls ausgeübt, beziehungsweise durch griechische Künstler ausüben lassen.

Chemische Untersuchung alt-römischer Farben, deren Unterlagen und Bindungsmittel.[86])

Der Herr Professor Dr. Roux erhielt die Wandstückchen, auf denen diese Farben saßen, von Herrn Ferkel zu Heidelberg, der sie unmittelbar von den nachbezeichneten Orten mitbrachte und sie zum Theil in Pompeji von den beim Aufgraben dieser alten Stadt beschädigten Gemälden, mit Bewilligung, selbst abgebrochen hat, und der Herr Professor Dr. Geiger nahm, in fast beständigem Beisein des Ersten, eine sorgfältige chemische Prüfung mit denselben vor. Es folgen hier die dabei sich ergebenen Resultate, begleitet von meinen Bemerkungen.

A.

1) Blasses Zinnoberroth aus Pompeji,
auf einer einen halben Zoll dicken Decke sehr dünn aufgetragen.

»Das mit kaltem und heißem Wasser ausgezogene (Farben-) Pulver wurde getrocknet und mit Alkohol von 0,800 spec. Gew. zuerst 36 Stunden kalt und dann kochend behandelt: die Flüßigkeit wurde kochendheiß abfiltrirt. Das Filtrat war wasserhell, trübte sich nicht während des Erkaltens und hinterließ nach dem Verdampfen einen geringen bräunlichen Rückstand, welcher sich durch Wasser nicht aufnehmen ließ, wohl aber von Alkohol gelöst wurde, sich klebrig zeigte, in gelinder Wärme schmolz und beim Erhitzen im Platinlöffel unter Verbreitung eines brenzlichen (Wachs-) Geruchs einen Kohlenrückstand gab, welcher sich schwierig in Asche verwandelte.«

Als Ergebniß dieser Untersuchung des Farbenträgers führt Hr. Geiger an:

»Das Bindemittel ist organischer Natur, welches wegen der sehr geringen Menge nicht näher zu bestimmen ist.«

Ich bin indeß fest überzeugt, daß der bräunliche Rückstand, welcher sich in dem alkoholisirten Weingeiste zu einer, auch noch im erkalteten Zustande klaren, wasserhellen Flü-

86) S. die in der Anmerkung 7.) bezeichnete Schrift der Herren Professoren Geiger und Roux zu Heidelberg.

ßigkeit aufgelöst hatte, aus Harz (balsamischem), mit Etwas Wachs vermischt, bestand: denn er war, was gewöhnliche sichere Kennzeichen von Harz sind, in Wasser unauflöslich, in Alkohol dagegen löslich, schmolz in der Wärme und zeigte sich dabei klebrig; das Wachs aber, welches bekanntlich leicht schmilzt, erkenne ich an dem dadurch beförderten Schmelzen in gelinder Wärme und an dem beim Erhitzen sich verbreiteten brenzlichen Geruche. Bei der nächstfolgenden Farbe hat man das Wachs noch deutlicher bemerkt.

Das, nach der bräunlichen Farbe des Bindestoffes (Wachs ist weislich, höchstens gelb) zu urtheilen, vorherrschende Harz bestand sicherlich wieder, wie bei den alt-ägyptischen Farben, damit der Firniß zum Farbenauftragen, ohne Zuthun von flüchtigem Oel, ungeachtet des Wachszusatzes, dennoch flüßig genug wurde und gut trocknete, beim Gebrauche meist aus einem, dem Copaivabalsam ähnlichen, flüssigen Harze. Dieses balsamische Harz hatte, da die fraglichen Farben wenigstens 1000 Jahre alt waren, während dieser so sehr langen Zeit seinen aromatischen Geruch, den es von dem, in ihm zur Flüßighaltung befindlich gewesenen, ätherischen Oele einst hatte, verloren, so daß es bei der Untersuchung nicht mehr merklich roch. Das Wachs konnte dagegen seinen Geruch noch haben, weil erhitztes Wachs immer riecht.

2) Blaßbräunlichgelbe Farbe,

welche sich unter der blaßrothen Farbe A. 1) als sehr dünne Lage befand.

»Das mit kaltem und heißem Wasser behandelte Pulver wurde der Einwirkung des Alkohols wie 1) unterworfen. Das Filtrat war ebenfalls wasserhell und hinterließ beim Verdampfen einen hellbräunlichen Rückstand, von klebriger Consistenz, der leicht in der Wärme schmolz und beim Erhitzen im Platinlöffel mit zum Theil süßlichem wachsartigen Geruch verkohlte und keine Asche beim fortgesetzten Glühen hinterließ. Das Bindemittel ist auch organischer Natur und zwar dem Geruch nach thierisch mit Wachs gemengt.«

Bei dieser Farbe, womit man untermalt hatte, zeigte sich also ganz dasselbe Bindemittel, wie wir bei A. 1) angegeben haben. Zudem läßt sich wohl mit Gewißheit annehmen, daß man zu dem ganzen Gemälde, und zwar zur Uebermalung wie zur Untermalung nur ein Farbenbindemittel gebraucht hat.

3) Unterlage,

zunächst der Farbe A. 2).

»Diese bestand aus einer etwa eine Linie dicken Lage von ziemlich weißer feinkörniger Masse, kohlensaurem Kalk (Kreide) und aus einer Spur Alaunerde.«

a) »Das mit kaltem und heißem Wasser behandelte Pulver verhielt sich bei der Behandlung mit Weingeist dem Resultat in A. 1) analog.

b) Weiter fand sich eine bräunliche gallertartige bindende thierische Substanz, die in

Wasser, aber nicht in Alkohol, löslich war, beim Erhitzen unter brenzlich thierischem Geruch verkohlte und sich schwierig einäschern ließ.

Diese Unterlage bestand mithin aus Kreide, die offenbar durch den Leim b) gebunden und mit der Harz-Wachs-Mischung a), die zur Verhütung des zu raschen Trocknens und des Einschlagens der Farben diente, überzogen war, ganz wie bei den altägyptischen Farben.

4) Letzte Unterlage

von A. 1), 2) und 3). Diese war von mehr graulicher Farbe, mörtelartig, ziemlich grobkörnig, mit Stücken von dunkel- und hellgrauer Farbe untermengt. Ihre Dicke konnte nahe an 5 Linien betragen.

Sie bestand aus »Mörtel, in welchem der kohlensaure Kalk (Kreide) ziemlich vorwaltet; die ihm beigemengte Kiesel- u. s. w. haltige Masse war dem Ansehen nach poröse Lava.«

Durch Gyps dürfte dieser Mörtel wohl am besten zu ersetzen sein.

Höchstwahrscheinlich war diese gypsartige, schon mit bloßem Wasser angefeuchtet, stark bindende und hart werdende Unterlage, zum noch festern Binden, mit Milch aufgetragen, weil ein weißlicher Rückstand blieb, welcher beim Erhitzen unter brenzlich thierischem Geruch verbrannte und keine Asche hinterließ.

B.

1) Hochrothe Zinnoberfarbe,

die auf einer etwa 1 Zoll dicken Decke aufgetragen war, welche aus einer ziemlich festen, fast weißen, mit festern, zum Theil blaßröthlichen undurchsichtigen Stücken verbundenen Masse bestand.

Das Bindemittel war, nach dem Resultate der Behandlung mit kaltem und heißem Wasser und Alkohol zu urtheilen, ganz dasselbe wie bei A. 1), 2) und 3. a).

2) Gelbe Farbe,

als eine sehr dünne Lage zunächst unter der Farbe B. 1).

Auch hierbei war das Ergebniß hinsichtlich des Farbenbindemittels das nämliche, wie bei den vorhergehenden Farben.

3) Decke (Grund),

worauf die ebengenannten beiden Farben aufgetragen waren, B. 1).

»Ziemlich reiner kohlensaurer Kalk (oder Kreide), mit organischen Theilen verbunden.« »Der Fettgehalt, sowie die Reaction des Bleizuckers und Sublimats und die übrigen Eigenschaften lassen auf Milch schließen, womit die Masse vielleicht angerieben wurde.«

C.

1) Rothe Zinnoberfarbe,

welche auf einem Stück aufgetragen war, das aus der Villa Hadriani in Tivoli kam.

»Das Stück war etwa einen halben Zoll dick und bestand aus einer ziemlich festen feinen weißen Lage, und aus einer weniger festen, grobkörnigeren dickern Lage, welche beide sich durch Messer und Hammer leicht trennen ließen,« und die, wie der Versuch zeigte, größtentheils kohlensaurer Kalk (Kreide), mit organischen Theilen gemengt, enthielten.

Was das Bindemittel der Farbe betrifft, so blieb bei der Behandlung mit Alkohol ein leicht schmelzbarer brauner klebender Rückstand, der »zum Theil als Wachs« erschien und erhitzt einen dem Wachse ähnlichen Geruch gab. »Schon beim Befühlen der etwas erwärmten mattglänzenden farbigen Fläche hatte man die eigenthümlich klebende Empfindung, welche das Wachs charakterisirt.« Wachs war aber, wie gesagt, blos zum Theil im Bindungsmittel; der übrige Theil war sicherlich wieder Harz, und also dieser Farbenträger dem bei A. 1) näher beschriebenen ganz ähnlich.

2) Erste Unterlage

von C. 1). Diese war eine sehr dünne Lage von blaßrother Farbe; es konnte nicht vermieden werden, daß beim Abschaben etwas von der ersten Farbe, von welcher noch etwas hin und wieder sitzen geblieben war, so wie von der nächsten mörtelartigen Unterlage sich damit vermengte.

»Das mit kaltem und heißem Wasser ausgezogene und wieder (wie jedesmal) getrocknete Pulver, mit Alkohol digerirt, gab eine Flüßigkeit, welche nach dem Filtriren wasserhell war und sich übrigens so verhielt wie A. 1).«

Also war auch das Bindemittel dieser Farbe ein mit etwas Wachs versetztes aromatisches Harz — ein Harzfirniß.

3) Zweite weiße Unterlage (Grund)

der Farbe C. Bestandtheile der erdigen Masse wie bei B. 3).

a) »Etwas hiervon wurde zu drei wiederholten Malen mit absolutem Alkohol siedend heiß ausgezogen und noch heiß filtrirt, das Filtrat erschien wasserhell. Es wurde zur Trockne verdampft und hinterließ einen braunen harzähnlichen Rückstand, der in Wasser zum Theil löslich war; ein Theil schied sich beim Aufweichen mit Wasser als eine zähe klebrige Masse ab, welche beim Erhitzen schmolz, sich aufblähete, einen brenzlichen Fettgeruch entwickelte, mit heller Farbe brannte und eine leicht einzuäschernde Kohle gab. Der in Wasser lösliche Theil verhielt sich in der Hitze ähnlich, nur brannte er nicht mit Flamme; er verbreitete beim Erhitzen den Geruch nach verbrennendem ganz schlechtem Taback.«

In dem braunen harzähnlichen Rückstand, der sich im Wasser nicht auflöste, sondern sich als eine zähe klebrige Masse abschied, beim Erhitzen schmolz, einen Fettgeruch entwickelte und mit heller Flamme brannte, erkennt man wieder deutlich genug den bei A. 1) angegebenen Farbenträger aus balsamischem Harz und wenigerem Wachs. Warum das Harz nicht mehr, sondern nur noch das Wachs, seinen Geruch hatte, das habe ich bereits erläutert.

Wenn aber in dem Obigen gesagt ist, daß der harzähnliche Rückstand zum Theil in Wasser löslich gewesen sei, so bemerke ich, daß dieser Theil eben deshalb, weil er sich in Wasser auflöste, kein Harz war, das sich überhaupt durch seine Unauflöslichkeit in Wasser von dem Gummi und dem Leim unterscheidet. Den fraglichen Theil, welcher vom Wasser aufgelöst wurde, halte ich für eine Art Leim, der auch braun sein, in der Hitze schmelzen, zergehen und ohne Flamme verbrennen, auch leicht einen dem beschriebenen ähnlichen Geruch erzeugen konnte. Daß aber eben solcher weitere Theil mit dem ersten, aus Harz und Wachs bestehenden, gleichzeitig zur Untersuchung kam, das hat gewiß seine Ursache darin: daß auf der untersuchten Unterlage, die den Farben als Grund diente, der erstgedachte Firniß aus Harz und Wachs aufgetrocknet war, welcher wegen seiner Durchsichtigkeit und genauen Verbindung mit dem Grunde nicht besonders in die Augen fiel und auch nicht wohl von dieser Unterlage rein abgenommen oder getrennt werden konnte, und daher solcher Farben-Auftragefirniß — womit man den Kreidegrund vor dem Aufsetzen der Farben, zu dem schon früher angegebenen Behufe, ziemlich stark überzogen hatte, mit dem davon ganz verschiedenen leimartigen Bindemittel dieses Kreidegrundes nothwendigerweise zusammen kam, als man diesen letztern mit der darauf befindlich gewesenen Harz-Wachs-Lage auf einmal untersuchte, wie sich auch nicht anders thun ließ.

4) Die dritte Unterlage von C.

war ebenfalls kohlensaurer Kalk (Kreide), mit organischen Theilchen vermengt, die sich bei der Auflösung in Salzsäure als bräunliche Flocken ausschieden, welche beim Erhitzen sich schwärzten und unter Verbreitung eines eigenthümlichen thierischen, verbrannten Schwämmen ähnlichen, Geruchs verbrannte.«

Das Bindungsmittel dieser gröbern Lage des Grundes war vermuthlich wieder nur eine Art Leim.

Daß sich bei dieser zweiten (untern) Lage des Grundes keine Spur von Harz und Fett (Wachs) fand, bekräftiget übrigens zugleich meine, bei C. 3) ausgesprochene Ansicht: daß die obere Schicht dieses Kreide-Grundes ebenfalls ein solches besonderes, leimartiges Bindemittel hatte und daß die Oberfläche dieses Grundes mit dem Harz-Wachs-Firnisse blos überzogen war. In solchem Grunde konnte sich ohnehin ein solcher Firniß gar nicht befinden, wohl aber Leim, der zum Binden der Kreide am besten ist. Jener

Firniß hingegen war blos zum Ueberziehen des Grundes und zum Anmischen und Auftragen der Farben dienlich, wozu er denn auch wirklich angewendet worden ist, wie sich aus vorstehender Abhandlung als unzweifelhaft ergibt. —

Von den vorerwähnten analysirten altrömischen Farben sagt Herr Prof. Dr. Roux S. 4 und 5. seines zweiten Heftes [87]): »Alle Farben waren so feurig, als wären sie erst neuerdings aufgetragen worden; sie erschienen klar und hell, nicht so trocken oder trübe, wie Leim- und andere Wasserfarben, aber auch nicht so dunkel, wie Oelmalerei, und diese große Haltbarkeit verdient um so mehr unsere Bewunderung, da, nach Aussage des freundlichen Gebers, einige jener Wandstückchen in unbedeckten Zimmern von Wänden zu Pompeji abgelöst wurden, und nicht allein der Luft und dem Sonnenlichte, sondern auch dem Regen seit der Aufdeckung dieser alten Stadt ausgesetzt waren. Auch waren die Pigmente von dem tectorium mit Wasser nicht abzulösen, und wenn man die bemalten Flächen damit anfeuchtete, so wurden die Farben feuriger, etwa wie bei einem trüb gewordenen Oelgemälde, wenn man dasselbe mit Wasser überstreicht, um es für den Augenblick in seiner Klarheit zu besehen.« Und der Herr Dr. Häberlin zu Frankfurt a. M., welcher damals kürzlich von seiner Reise durch Italien zurückgekehrt war, theilte dem Herrn Prof. Roux über die bewunderungswürdige Dauer der altrömischen Wandmalereien, die, wie wir nun bestimmt wissen, Harz-Wachsgemälde oder vielmehr, da das Harz prädominirt, Harzgemälde sind, Folgendes mit: »Mit welcher Kraft diese Malereien der Einwirkung des Wassers trotzen, beweisen diejenigen Fragmente, welche im Meerbusen von Pozzuoli, vorzüglich an der Küste von Bajä gegen Cap Misen, oft über und über mit Wurmröhren (Serpula) bedeckt, in Menge aufgefischt werden. Die Farben haben nichts verloren, als ihren Schimmer, und die bemalte Fläche ist meistens sogar gegen das Abrunden gesichert geblieben [88]), während das Uebrige die Form eines Geschiebes angenommen hat. Ich selbst fand häufig Gelegenheit, an Ort und Stelle diese Erscheinung zu bewundern.«

Einen gewissen Antheil an dem schwach dunkeln oder vielmehr blos gelblichen oder gelbbräunlichen, Tone der antiken (Harz-) Gemälde auf Tafeln schreibt Herr Baron von Rumohr mit Recht der Einwirkung des Lampenrauches zu, in allen Fällen, wo dieselben solchem ausgesetzt waren; diejenigen Harzbilder, bei denen dieses nicht der Fall war, wie die meisten Wandgemälde in öffentlichen Gebäuden, sind demnach heller geblieben, als die, auf welche der Dampf einwirkte. Das, mit weißem Wachs vereinigte Harz konnte im Laufe von Jahrhunderten höchstens nur gelblich werden — was indeß der Helligkeit wenig und der Durchsichtigkeit, Schönheit und Klarheit der Farben gar nichts

---

87) Ueber: »Die Farben.«

88) Bloßes Wachs würde sich, als zu weich, gewiß abgerundet haben; aber durch das damit vermischte Harz hat der Farbenträger jene größere Festigkeit oder Härte erlangt.

8*

schadete, vielmehr diese, durch den so auf Tafel- und manchen Wandmalereien entstandenen wärmern Hauptton, noch reizender machte — nicht aber grünlich; der gelblich grünlich verdunkelnde Ton, dessen Herr von Rumohr als Merkmal griechischer Malerei gedenkt, kann also nur so entstanden sein: daß sich der (nach und nach verdichtete oder doppelt angesetzte und dadurch einen schwärzlichen Hauch verbreitet habende) Rauch, der zugleich die Farben etwas verdunkelte, mit dem Gelblichen des — an sich stets klar, durchsichtig bleibenden, hellen Harzes und gebleichten Wachses vermischte; denn aus Gelb und etwas Schwarz entsteht auch eine Art Gelbgrün.

Auf die Vermuthung des Herrn Dr. Waagen, daß das von Beanchi für flüssig angewandtes bloßes Wachs erklärte griechische Farbenbindemittel — welches aber nach unserer Erläuterung ein Harz-Wachs-, oder kürzer und doch richtig gesagt, ein Harzfirniß war — ein Ueberrest der enkaustischen Malerei der Alten sein könne, ist zu entgegnen, daß bei der Enkaustik das Wachs nicht als eine Art Firniß und mit dem Pinsel, sondern, als fester Körper, mit Brenngriffeln behandelt wurde. Nur insofern ist die Harzmalerei mit der Enkaustik verwandt, als bei dieser zum Binden der Farben bloßes oder vorherrschendes Wachs, und zu jener auch Wachs, aber nur Etwas, als bloßer verbessernder Zusatz zu dem mehreren Harze (flüssigen), benutzt wurde.

Ueber die ausgeführtesten, am delicatesten behandelten und am besten erhaltenen, alten Malereien in Italien, in's Besondere über die, schon im Jahre 1606 bei'm Ausgraben auf dem Esquilin wiedergefundene, sogen. aldobrandinische Hochzeit, zu Rom, — welches Bild eins der berühmtesten, größten und mit den aus Herkulanum und Pompeji, sowie mit den in den Bädern des Titus zu Rom noch befindlichen und mit andern in neuerer Zeit in der Villa Negroni ausgegrabenen und nach England gebrachten, altrömischen Gemälden ohne Zweifel zeitverwandt, mithin auch bereits gegen 1800 Jahre alt ist, — hat der Hofrath Heinrich Meier[89]), in der von ihm geschriebenen Geschichte des Colorits (die von Göthe in seine Farbenlehre aufgenommen und hypothetisch darum genannt worden ist, weil sie nicht sowohl auf Denkmäler, als auf die Natur des Menschen und den Kunstgang, den dieser bei freier Entwickelung nehmen muß, gerichtet ist), folgende hierher gehörige, höchst interessante, spezielle Nachrichten mitgetheilt. Er führt nämlich in derselben an: Die Behandlung oder das an der aldobrandinischen Hochzeit beobachtete technische Verfahren scheine ein etwas anderes und vollkommeneres als das heut zu Tage übliche mit Gouache- oder Leimfarben. Ohne so verschmolzen, sanft und weich zu sein, als Malerei mit Oelfarben, gewähre es doch im Ganzen fast eben die Vortheile für allgemeine

89) Geboren zu Stäfa am Zürcher See den 16ten März 1759 und gestorben zu Jena am 11ten Oktober 1832, war Göthe's 40jähriger Hausfreund und verstand das Technische der Malerei meisterhaft zu beurtheilen.

Wirkung und besitze jene Malerei nebenbei die Eigenschaften, durch welche sich Wasserfarben vorzüglich empfehlen, nämlich das Fröhlichere, Heitere überhaupt und die Wahrheit in den Tönen der beleuchteten Partieen. Er möge sich daher nicht zu Denen bekennen, die aus dem Gebrauche der Oelfarben eine Ueberlegenheit der neuern Malerei über die alte hätten zeigen wollen. So viel scheine sich aus den von ihm angestellten Untersuchungen als wahr zu ergeben, daß die alten ihre zwar einfachen Mittel sehr zweckmäßig zu behandeln gewußt hätten und damit jedem wesentlichen Kunsterforderniß hinlänglich Genüge leisten können. Der Meister der aldobrandinischen Hochzeit habe auf weißen glatten Grund gemalt, welches auch bei mehreren andern antiken Malereien sich ergeben habe. Ob Leim, Gummi, Eier, Milch von Feigensprößlingen, oder welches andere Bindungsmittel den Farben beigemischt worden, lasse sich vor der Hand nicht bestimmt nachweisen. Daß es (reines) Wachs gewesen, sei wenigstens in Hinsicht auf dieses Bild unwahrscheinlich, weil sich die lasirenden, der Aquarelle ähnlichen Farben über Wachs schwerlich hätten auftragen lassen, und früher, als der Ueberzug mit Wachs geschehen, ebenfalls nicht anders als äußerst unbequem, indem ihre Feuchtigkeit zu schnell in die unterliegenden Farben würde eingedrungen sein. Uebrigens lasse eben der Umstand, daß die erwähnten lasirenden Farben viel und mit Bequemlichkeit angewendet seien, auf ein festes, den gesammten Farben beigemischtes Bindemittel schließen. Die erste Anlage sei völlig in der Art gemacht, wie noch jetzt in Leim- und Fresco-Farben zu geschehen pflege, nämlich in großen hellen und dunklen Massen, beides mittlere Tinten, wo hinein dann, besonders im Fleisch, mit nicht sehr regelmäßigen Schraffirungen, in den Gewändern hingegen zuweilen mit freien breitern Pinselstrichen, die weitern Vertiefungen gearbeitet seien. Auf die angelegten hellen Partieen habe man die höhern Lichttinten keck aufgesetzt und endlich durch die mehrmals erwähnten verdünnten, der Aquarelle vergleichbaren, blos lasirenden Farben das Werk vollendet, dem Ganzen mehr Uebereinstimmung, dem Schatten größere Klarheit gegeben und die Einwirkung einer jeden Farbe auf die benachbarte angedeutet. Vielleicht seien ganz zuletzt noch einige Striche des vorstechendsten Lichts aufgesetzt worden, mit einem Wort, man bemerke durchgehends, wenn schon nicht die Hand eines großen Meisters, doch die eines fertigen Malers und in den Kunstregeln, nach welchen er verfahren, die herrliche Schule, worin er sich gebildet. — Verschiedene, obwohl nicht eben vorzüglich bedeutende Reste alter Malerei in den Ruinen der Villa des Hadrian bei Tivoli, die lebensgroße Figur der Roma im Pallast Barberini zu Rom, welche nach der Meinung einiger Alterthumsforscher aus Constantins Zeit sein solle, allein wie er (Meier) nach Maßgabe des darin herrschenden Geschmacks glaube, früher entstanden sei, ferner einige Bilder im Pallast Rospigliosi ebenfalls zu Rom, zeigten alle dieselbe heitere Anmuth in den Farben und seien, so viel sich aus ihren beschränkten Darstellungen wahrnehmen lasse, in eben der Manier, oder wenn man lieber wolle, unter dem Einfluß ähnlicher Grundsätze verfertigt, als kurz zuvor bemerkt

worden. An den bekannten Tänzerinnen und Centauren sei Schatten und Licht musterhaft in große ununterbrochene Massen vertheilt. Die Tänzerinnen, sowie verschiedene andere der bessern Bilder, hätten einen ganz ungemein fröhlichen Farbenreiz. Sämmtliche noch übrig gebliebenen antiken Malereien zeigten einen fröhlichen, heitern Charakter der Farben, wodurch sie sich auffallend, und man möge hinzusetzen, nicht wenig vortheilhaft von den Arbeiten der Neuern unterschieden. Die Ursache dieser fröhlichern Farbenwirkung könne großentheils dem fröhlichern Geist der alten Kunst zugeschrieben werden und überdem habe selbst die Malerei mit Wasserfarben wahrscheinlich dazu beigetragen; dahingegen die neuern Maler schon durch die Natur der Oelmalerei, welche dem Düstern günstig sei, und durch den oft schwermüthigen Inhalt ihrer Bilder, auf einen ganz andern Weg gelenkt worden seien. Die neuesten Maler aber, wieder von einem fröhlichen Geiste beseelt, bestrebten sich eifrigst, die Kunst, worin ein regeres Leben eingetreten, auch im Technischen wieder zu heben und zu vervollkommnen, was gewiß ein glückliches Zeichen unserer Zeit sei.

Wenn Meier, der von dem Harzbindemittel der alten Maler noch keine Kunde hatte, die heitere, lebhafte Wirkung der Farben an jenen antiken Malereien einer Art Wasserfarben-Malerei — was er übrigens, als zwischen Leim, Gummi, Eiern, Feigenmilch und noch andern Bindestoffen die Wahl lassend, nicht als ausgemacht behauptet — zuschreiben zu müssen glaubt, so wird es uns nicht schwer fallen, solches durch seine eigne Beschreibung von der Beschaffenheit der Färbung dieser Gemälde zu widerlegen. Der aufgeklärte, fröhliche alte Kunstgeist mag indeß immerhin seinen großen Antheil an jener Wirkung behaupten; denn er war es ja, durch welchen die, so ausgezeichneten Resultaten angemessenen, Darstellungsmittel erkannt und hervorgezogen wurden. Welcher Art aber nun diese technischen Kunstmittel waren, das läßt der wieder eingekehrte Geist der alten Kunst leicht von Neuem wahrnehmen.

Die von Meier beschriebenen Eigenschaften des Colorits der schönsten altrömischen Gemälde, namentlich der aldobrandinischen Hochzeit, sprechen sehr deutlich für die dabei geschehene Anwendung des Farbenauftrage-Firnisses aus einem schicklichen flüssigen Harze und Wachs. Eben diese Mischung, welche wir aus den chemischen Untersuchungen bereits kennen gelernt haben, ist das »feste, den gesammten Farben beigemischte Bindemittel,« womit sich die Pigmente eben so leicht als Oelfarben harmonisch, insbesondere, wie wirklich geschehen, »viel und mit Bequemlichkeit lasirend« behandeln ließen und den Lichttönen ihr Sanftes und doch Hervorstechendes, sowie den Schatten ihre natürliche Durchsichtigkeit oder Klarheit gegeben, überhaupt über alle Töne die größte Wahrheit verbreitet werden konnte; — wodurch ferner die Farben am Entfärben, Verdunkeln, Einschrumpfen und Reißen verhindert worden und der Feuchtigkeit völlig widerstanden, so daß sich dieselben bereits ungefähr achtzehn Jahrhunderte lang in ausgezeichneter »fröhlicher, heiterer Anmuth« erhalten haben.

Solches Bindungsmittel diente zum Unter- und Uebermalen, zum Schraffiren und zur feinen Verschmelzung und Lasirung, mit gleich gutem Erfolge.

Daß aber dennoch die Harzfarben — welche ganz das Sanfte und Verschmolzene der Oelfarben, sowie zugleich das Fröhliche, Heitere der Wasserfarben, kurz alle Vortheile der Oel- und Wassermalerei, nicht aber deren Nachtheile und Mängel besitzen, und überdies noch eine eigne Klarheit und außerordentliche Dauer haben — an diesen alten Wandgemälden nicht völlig so verschmolzen, sanft und weich behandelt sind, als Malerei mit Oelfarben,[90]) das hat man eines Theils dem höchstwahrscheinlich unterlassenen Ueberzuge eines Harzfirnisses über den »weißen glatten Grund« (abgeschliffenen einsaugenden Marmorstuck-, Gyps- oder Kreidegrund[91]) und andern Theils der »flüchtigen skizzenhaften Behandlung der Arbeit im Ganzen,« die übrigens einem großen Wandgemälde gerade nicht unangemessen ist, zuzuschreiben. Mit den saftigen und durch den Wachszusatz zum Harze, noch geschmeidiger oder weniger zähe als Oelfarben gewordenen, Harzfarben konnte man natürlicherweise weit bequemer, als mit Leimwasser- und Frescofarben die erste Anlage in großen hellen und dunklen ununterbrochenen und gehörig abgestuften Massen von mittleren Tinten machen; darauf konnte man alsdann eben sowohl schraffiren, als auch, wenn man sich etwas mehr Mühe hätte geben wollen, diese dunklern Schattirungen mit dem Uebrigen aufs Feinste verschmelzen, welches letztere die freien breitern Pinselstriche, womit man die Gewänder, zur Verstärkung der Schatten, überarbeitet hat, beurkunden und wovon man sich auch selbst durch eigene Versuche, nach der folgenden Anleitung zur Harzmalerei, überzeugen kann. Auf die untermalten Lichttöne konnte man ferner hellere Lichttinten beliebig auffetzen, und endlich, sobald die Untermalung trocken war, mit größter Freiheit das Werk lasirend übermalen und so die von Meier angeführten Vortheile erlangen; auf welcher Uebermalung sich dann, etwa nöthige, noch hellere Lichtblicke u. s. w. auch noch anbringen ließen.

Aus bloßem Wachs bestand allerdings der mehrbesagte Farbenträger nicht, sondern,

---

90) Indessen ist doch die aldobrand. Hochzeit, (folglich auch die übrigen Bilder von gleicher Art und Behandlung) leicht und dünn und mit sehr feinem Sinne für Harmonie und Bedeutung der Farben gemalt. Handbuch der Archäol. der Kunst, von Prof. K. O. Müller, 1830, Seite 391.

91) Ueberzieht man einen solchen Grund, ehe man darauf malt, z. B. mit Hausenblase und Schellack, wie hinten näher angegeben werden soll, so läßt sich darauf mit den Harzfarben, die dann nicht eindringen können, eben so leicht malen, als mit Oelfarben auf Oelgrund.

Bei unserer Harzmalerei ist es nicht nöthig, daß der Grund noch etwas von dem Bindemittel aus den Farben einsauge. Ein Anderes ist es mit den Oelfarben, bei denen im Gegentheil ein solches Einziehen sehr erwünscht, ja nothwendig ist, um das überflüssige Oel aus den Farben zu ziehen und so deren Nachdunkeln zu mindern.

wie gesagt, aus balsamischem Harz und nur aus einem, diesem letztern untergeordneten Theile Wachs, also aus einem Harzfirniß, welcher von dem reinen (unvermischten) oder vorherrschenden Wachse in der Behandlung ꝛc. gar sehr verschieden ist und der, bei gehöriger Anwendung, mindestens eben so große Vortheile für die allgemeine Wirkung der Farben gewährt, als das beste Oel oder als der beste Oelfirniß.

Mit Leimfarben waren die mehrbesagten Bilder eben so wenig gemalt, als mit Farben von bloßem Wachs durchdrungen; denn die Leim- und anderen Wasserfarben, welche ohnehin zum Lasiren nicht klar oder nicht durchsichtig und nicht geschmeidig genug sind, werden, zumal auf einem Kreidegrunde, viel zu rasch trocken und lösen sich durch Wasser wieder auf, — die Farben an den fraglichen alten Bildern lassen sich aber mit Wasser nicht ablösen.[92]) Auch sagt ja Meier selbst, die Malerei an diesen Kunstwerken sei vollkommener als die Leimfarbenmalerei.

Das Bindungsmittel aus verdünntem Feigensaft und Eidotter trocknet, wie das Leimwasser, allzu schnell, als daß sich damit überhaupt leicht malen, viel weniger so lasiren ließ, wie man an jenen antiken besten Wandmalereien wahrgenommen hat.

Und bei der Fresco- oder Kalk-Stuckmalerei, d. h. bei der Malerei auf frischen Kalkanwurf mit Wasserfarben, läßt sich, wenn die Farben gut anziehen sollen, nur ein Auftrag geben, so daß schon dieserhalb hierbei ein lasirendes Uebermalen, wozu die Kalkwasserfarben ohnehin viel zu trübe und undurchsichtig sind, ganz unmöglich ist, und die Frescofarben werden auch mit dem Kalk zu bald trocken, weshalb dieser die später aufgetragenen Farben nicht mehr binden kann; will man aber zur Uebermalung und Vollendung der Fresco- oder Kalkstuck-Gemälde Leimfarben anwenden, so treten die berührten Nachtheile der Leim- ꝛc. Wassermalerei wieder ein und auch dann, wenn diese beiden Arten von Malerei mit einander verbunden werden, sind die aus solcher Verbindung hervorgehenden Gemälde mit jenen alten nicht identisch, weil diese letztern mehre Farbenaufträge und zwar zum großen Theil lasirende, haben und die Farben sich dennoch nicht durch Wasser aufweichen lassen, die Leimfarben auch, wie gesagt, zu durchsichtigen Ueberzügen (feinen Lasuren), besonders auf den damit immer sich etwas vermischenden (noch nicht trockenen) Kalkstuck-Farben, die nöthige Klarheit nicht besitzen. Zudem führt Hr. Hirt in seiner Geschichte der bildenden Künste des Alterthums, S. 163, an: die Alten hätten das Malen auf nassen Kalk (die Fresco- oder Kalkstuck-Malerei) nicht gekannt. —

Die Beschreibung, welche Hr. Wiegmann in dem Abschnitte II. seiner angezogenen Schrift von den Eigenschaften des Colorits der ausgezeichnetsten alten Wandgemälde

---

92) Vergl. die mehrbesagte Schrift von Geiger und Roux, S. 53.

giebt, stimmt im Allgemeinen mit der Meier'schen überein und zeugt noch auffallender für den geschehenen Gebrauch des Harzfirnisses aus flüssigem Harze und Wachs als vorzüglichstes Farbenbindemittel in der Malerei der Alten. Er bemerkt nämlich: Die Bilder in den antiken Gemächern hätten oft die Frische und das Saftige der Oelmalerei; besäßen die Eigenschaft, daß sie leicht und ohne Nachtheil von Staub und anderm Schmutze gereinigt werden könnten und seien so leicht, mit fettem und markigem Pinsel und reichlicher Farbe gemalt, daß, wenn man auch nur Nachbildungen von Werken ausgezeichneter Meister darin sehen wolle, man dieselben doch höchst tüchtigen Malern zuschreiben müsse. Von Nachdunkeln und Verbleichen der Farben finde sich keine Spur, die sich sonst offenbar durch gestörte Harmonie hätte verrathen müssen. Ihre Haltbarkeit habe sich durch fast zwei Jahrtausende bewährt.

Alles dieses sind Eigenheiten oder Vorzüge beziehungsweise Möglichkeiten jener Harzmalerei, was ich schon hinlänglich nachgewiesen zu haben glaube und noch näher nachweisen werde.

Diese Bilder (welche sich gewöhnlich in den mittlern Feldern der Wände, durch Linien gleichsam eingerahmt und von ein- oder mehrfarbigen Ornamenten, Friesen, bei reichern Dekorationen, von perspectivischen Architekturen und zierlichem Tabernakelwerk umgeben, befinden) zeichnen sich, nach Hrn. Wiegmann's eigener Angabe, meist durch eine geistreichere Behandlung vor den andern, mehr eine handwerksmäßige Fertigkeit zeigenden, Ornamenten aus, so daß man auf den ersten Blick beiderlei Gegenstände in ganz verschiedenen Arten der Malerei ausgeführt halten möchte, aber unbezweifelt für Arbeiten verschiedener Hände erkenne. Hierüber erhalten wir sogleich den befriedigendsten Aufschluß, wenn wir uns, aus den vorher angeführten Gründen, die eigentlichen Gemälde an den Wänden als von Kunstmalern mit Harzfarben, die, dieselben umgebenden, Verzierungen aber als von bloßen Staffir- oder Stubenmalern (geschickten Handwerkern, Weißbindern) mit Leimfarben oder auch wohl ebenfalls mit Harzfarben zuvor ausgeführt denken; denn also ist die Verschiedenheit in der mehr und minder gelungenen und künstlichen Ausführung, auf die einleuchtendste Weise, erklärt. Indem nun solchergestalt die Decorateure und Maler ihre Geschicklichkeiten vereinigten und die Maler ihre Stücke flüchtig, skizzenhaft ausführten, damit sich diese nicht als selbstständige Kunstwerke geltend machen, sondern nur als schönere Bestandtheile der Gesammtdecoration des Raumes erscheinen konnten, so entstand jene, den Geschmack und die allgemeine Prachtliebe der alten Römer schon befriedigende und auch für uns immerhin noch sehr erfreuliche »reizende Einheit« und »reiche Manchfaltigkeit« in den antiken Gemächern der Römer.

Damit haben wir denn zugleich auch die Hauptursache gefunden, warum die altrömischen Wandgemälde in der Regel unvollkommener ausgeführt sind, als zu derselben Zeit die Ge-

mälde auf Tafeln gemalt gewesen sein werden, oder als man mit denselben Mitteln, die man in der Harzmalerei besaß, ausführen konnte, wenn die Umstände es erforderten.

Zwischen den altrömischen Wanddecorationen und den altgriechischen Wandgemälden glauben wir indeß einen großen Unterschied zu bemerken. Die Griechen pflegten nämlich in ihren Tempeln u. s. w. selbstständige, für sich abgeschlossene und schon darum auch weit vollkommener ausgeführte Gemälde, deren Inhalt aber doch mit dem Ganzen in genauester Beziehung stand — ihrem feinern Geschmacke, dem einfach Schönen, Großen und Erhabenen, entsprechend — anzubringen.

Mit der weitern Bemerkung des Hrn. Wiegmann: daß auf der, bei gewissen Stellungen, das Licht reflektirenden, sehr ebenen und wie geschliffener Marmor glänzenden Wandfläche die Linien, Verzierungen und Bilder matt und glanzlos aussähen, d. h. gar keinen Glanz hätten, steht das in offenbarem Widerspruche, daß, nach seiner ein für allemal gegebenen Versicherung, die Farben derselben Bilder und Ornamente oft so frisch und saftig sind, als Oelfarben: denn hiervon muß man nothwendig darauf schließen, daß sie auch ungefähr wie die letztern glänzen; daß aber diese Malereien nicht einen eben so starken, sondern sanftern, dem Auge wohlthuenderen und das Beschauen erleichternden, das Licht nicht so stark zurückwerfenden Glanz haben, als Oelfarben, ja sogar hier noch weniger glänzend sind, als die zart und anmuthig polirte, spiegelglatte Wand, kommt eines Theils von dem Wachse, woraus das Bindemittel zum Theil bestand, und andern Theils davon her, daß in so vielen Jahrhunderten sich ein leichter Anflug von Staub auf die zwar hart aufgetrockneten, jedoch durch das Wachs ein wenig fettig sich erhaltenen und mit einem Firniß aus purem Harze zuletzt nicht überzogenen Farben gesetzt hatte (was dabei natürlich eher möglich war, als bei der ganz fettlosen und polirten übrigen Wandfläche), — durch welche feine Staublage dann der Farbenglanz etwas vermindert worden war. In dieser letztern Beziehung ist noch zu erinnern, daß die von dem Hrn. Prof. Geiger chemisch untersuchten altrömischen Farben beim Ueberfahren mit einem feuchten Schwamme sehr an Lebhaftigkeit gewannen, »ungefähr wie bei einem Oelgemälde;[93]) hierbei wurde der sich angesetzte Staub durchsichtig.

Uebrigens konnten die Harzfarben (Harz-Wachsfarben) vermöge ihres eigenthümlichen milden Glanzes und ihrer Heiterkeit und Kraft, sowie durch ihren fetten Auftrag auf der schimmernden Wandoberfläche, auch ohne die feine Staubdecke, ungestört in die Augen fallen und den »außerordentlich schönen und eleganten Effekt, der darauf beruht, daß durch solchen verschiedenen Farben- und umgebenden Wandglanz bei jeder Ortsveränderung des Beschauers eine täuschende Bewegung in die Decoration kommt und die Male-

93) Vergl. die mehrerwähnte Abhandlung von Geiger und Roux, S. 53.

reien bald auf lebhaft gefärbtem dunkeln Grunde zu stehen — bald frei in dem reflectirten Lichtglanze der glatten Wandoberfläche zu schweben scheinen,« bewirken und zugleich die klaren, durchsichtigen, lasirend aufgetragenen Farben so leuchten, als schimmere der helle, weiße Grund durch und dieselben hierdurch ein fast stoffloses Ansehen gewinnen.

Der letzte Ueberzug der Wände, auf welchen die antiken Bilder gewöhnlich gemalt sind und worauf die, so vortrefflich sich erhaltenen Harzfarben fest haften geblieben sind, ist ein harter und glattgeschliffener Marmorstuck-, und ein Gyps- oder Kreidegrund, mit einem thierischen Bindemittel zubereitet, welche sich als sehr dauerhaft ausgewiesen haben.

Der Grund oder das Tectorium der modernen Wandmalereien, welche gewöhnlich al fresco ausgeführt sind, ist dagegen gemeiniglich viel weicher und, als eine bloße Kalklage, leicht zerbrechlich, und darum eben so unvollkommen, unschön und vergänglich, als das Colorit, welches darauf angebracht ist, dergestalt, daß, auch nach dem Urtheile des Hrn. Wiegmann, die neuern Wandgemälde in Rücksicht auf den Werth und die kunstvolle Ausbildung, sowie auf Schönheit, Eleganz und Dauer, den alten sehr weit nachstehen.

Die Ursache von diesen so ganz verschiedenen Resultaten liegt lediglich in der gänzlichen Verschiedenheit der Art der alten und der neuern Malerei, einschließlich der Grundirung; die alte Art bestand in einer Harzmalerei, die neuere hingegen in einer Fresco- oder Wassermalerei. —

Um den Zauber, wodurch sich jene alten Decorationen so vortheilhaft auszeichnen, von Neuem hervorzubringen, dazu besitzt die jetzt sogenannte Temperamalerei[94]), deren man sich gegenwärtig auch häufig zu diesem Zwecke bedient, ebenfalls nicht die Mittel, was Hr. Wiegmann selbst sagt. Hierdurch wird aber auch zugleich dessen, an einem andern Orte (Seite 61 in seiner Schrift) ausgesprochene Ansicht, daß die Alten, namentlich auch die Griechen, in dieser Gattung der Malerei ihre köstlichen Tafelgemälde verfertigt hätten, schon allein widerlegt; denn da nach dem Obigen solche Tempera-Wasserfarben nicht einmal zu den blos skizzenhaften Decorationsgemälden auf Wänden geschickt waren, so taugten sie noch weit weniger zu den, unbezweifelt viel schönern Tafelmalereien.

Daß die Tempera-Wassermalerei in den ersten Zeiten des Wiederauflebens der Kunst in Italien — von der Mitte des 13ten bis gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts — viel ausgeübt worden sei[95]), das mag immerhin wahr sein; ja wir wollen sogar zugeben, daß sie mitunter auch von Künstlern früherer Zeit nebensächlich betrieben worden sein mag; —

---

94) Das heißt jedoch (wohl zu merken!) diejenige Art Tempera, welche man heutzutage darunter versteht und die eine Wassermalerei ist, wobei die Farben Eigelb, Eiweiß, Leim oder Gummi (nicht Harz) ꝛc. zur Bindung haben.

95) Dr. G. F. Waagen, über Hubert und Johann van Eyck, Seite 89, in der Anmerk.

so viel ist aber gewiß, daß im Alterthume eine ganz andere, und zwar weit vorzüglichere Art Temperamalerei gewöhnliche Anwendung fand und auch im Mittelalter noch häufig vorkommt; wir meinen die Tempera=Harzmalerei. Wir widersprechen uns nicht, wenn wir hier auch bei dieser letztern — obgleich dieselbe von der Temperamalerei im zuerst bezeichneten Sinne gänzlich abweicht — das Wort »Tempera« gebrauchen: denn dasselbe bedeutet in der Malerei eigentlich nur Mischmittel, und diese höchst allgemeine Bezeichnung läßt sich auf jede Flüßigkeit, womit man die trockenen Farben anmacht, beziehen. Da nun aber das vorzüglichste Farben=Mischmittel der alten Maler, von der frühesten Zeit der Kunst an, bewiesenermaßen ein Firniß aus balsamischem Harz und Wachs, ein Harzfirniß war: so hat man unter den Temperagemälden der Alten gewöhnlich Harzgemälde zu verstehen; dessenungeachtet ist es, bei dem allgemeinen Sinne des Wortes Tempera, möglich, daß es auch alte Temperamalereien gab oder noch giebt, welche mit Wasserfarben verfertigt worden und doch Temperabilder heißen konnten. Genug, wir wiederholen, in Uebereinstimmung mit Hrn. Wiegmann, daß zur Fertigung der besten alten Denkmäler der Malerei die Tempera=Wassermalerei nicht dienen konnte und nicht gedient hat.

Letzteres — sagt Hr. Wiegmann — »gilt auch von der Frescomalerei, wie sie jetzt allgemein ausgeübt wird. Beide Arten (die Temperawasser= und die Frescomalerei) geben nur stumpfe und sehr körperliche Farben und eine unscheinbare und rauhe Oberfläche, weit entfernt von den Eigenschaften derjenigen alter Wände. Wollte man auch einen Wachsfirniß oder dergleichen darüber setzen, so würde dennoch wenig daran gebessert werden, theils weil dadurch zu viel Licht verloren ginge,[96]) theils auch, weil ein solcher Firniß auf einer rauhen und unebenen Oberfläche diese Mängel nur desto auffallender machen würde, und außerdem durchaus nicht mit einer wirklichen Politur, die unbedingt eine saubere und glatte Fläche voraussetzt, zu vergleichen ist. Bei Tempera= (Wasser=) und Leimfarben ohne Firnißüberzug ist aber noch der Mangel zu erwähnen, daß sie sich sehr schwierig reinigen lassen und der Nässe durchaus nicht widerstehen.« Dem Ausspruche des Hrn. Wiegmann, daß die bei dem Bemalen der Wände jetzt übliche Frescomalerei an dem Entstehen der antiken Wandgemälde keinen Antheil habe, stimmen wir vollkommen bei, und zwar schon darum: weil die Frescofarben überhaupt blos gewöhnlichen gelöschten Aetzkalk zum Bindemittel haben und dieselben daher zu einer fleißigen Ausführung nicht nur zu schnell trocknen, sondern sich auch bei weitem nicht so schön verschmelzen lassen, wie die, in dieser Beziehung den Oelfarben gleichenden, Harzfarben; die prächtigsten alten Wandbilder aber doch einen bequemen Gebrauch saftiger, geschmeidiger Lasurfarben, welche auch die Möglichkeit der feinsten Verschmelzung der Untermalung voraussetzen — deutlich verrathen und, wie schon bemerkt, bei nur noch größerer Heiterkeit und Klarheit, »die Frische und das Saftige der Oelmalerei«

96) Durch einen solchen Firnißüberzug wird nämlich der Kalk graulich.

besitzen, welche herrliche Eigenschaften, nebst der bewunderungswürdig langen Dauer, der beschriebenen Harzmalerei der Alten angehören. Die Frescofarben würden überdies durch einen Ueberzug von Wachsfirniß allerdings an ihrer Helligkeit, aus dem angemerkten Grunde, bedeutend eingebüßt haben, auch würde ein solcher bloßer Ueberzug das Colorit überhaupt nicht mehr haben verbessern können.

Aber auch die möglichst verbesserte Frescomalerei, die Kalkstuck=Malerei des Herrn Wiegmann mit ihrem, an sich vortrefflichen, glatten und haltbaren 2 Zoll dicken Grunde ist, obgleich dieselbe vor der jetzt gebräuchlichen einen großen Vorzug hat, nicht geeignet, den gerühmten Eigenschaften jener schönsten antiken Wandgemälde damit gleichkommen zu können: weil auch bei ihr blos mit Wasser und Kalkfarben auf nassen, beziehungsweise schon etwas trockenen Kalkstuck gemalt wird. Derselbe giebt solches auch selber schon genugsam dadurch zu erkennen: daß er vorzieht, statt mit bloßen Wasser= und Kalkwasserfarben, mit Leimfarben auf den nassen Stuck zu malen, weil bei dieser letztern Art die Farben länger, manche auch weit besser angezogen würden und daher eine weit fleißigere Ausführung möglich sei, als in der gewöhnlichen, da das Uebergehen mit durchsichtigen Tinten, — so zu sagen die Tuschmanier, und die darin leicht zu bewerkstelligenden Schraffirungen — dieselbe ungemein erleichtere, so daß die ganze Malerei ein zarteres Ansehen erhalte und die Behandlung der an der aldobrandinischen Hochzeit so auffallend »nahe« käme, daß er keinen Augenblick mehr zweifle, daß dieses Bild mit Leimfarben auf den frischen Stuck gemalt sei. Zwischen dem Nahekommen und dem Gleichkommen ist aber noch ein Unterschied, den die Leimfarben=Kalkstuck=Malerei nimmermehr auszugleichen im Stande ist. Um zu zeigen, daß ich mich hierin nicht täusche und daß es mir nur um die reine Wahrheit zu thun ist, wiederhole ich hier abermals die eignen Worte des Hrn. W., wonach die vorzüglichern alten Wandgemälde (worunter, wie er selbst anerkennt, das eben bezeichnete am ersten mit gehört) »oft die Frische und das Saftige der Oelmalerei haben;« das Trockene, Matte und Kreidichte der Leimfarben (zumal wenn sie auf nassen, sich mit ihnen mehr oder weniger vermischenden, Kalk aufgetragen werden) läßt sich aber mit dem Schmelz und der Lebhaftigkeit, Saftigkeit und Glut der Oelfarben — bei welchen zudem »das Oel die Farben gleichmäßiger durchdringt und sich mit denselben mehr zu einem Ganzen vereinigt, als der Leim[97]) — nicht verwechseln, und eben darum lassen sich auch auf einem feuchten Kalkgrunde mit Leimwasserfarben nie so feine, klare und durchsichtige Lasuren und mit solcher Bequemlichkeit ausführen, als mit einem Bindemittel, welches das Oel nicht allein vollkommen ersetzt, sondern sogar noch wichtige Vorzüge vor demselben voraus hat, wie der oftерwähnte Firniß aus hellem aromatischen Harze, das so

97) Dr. Waagen in seinem Buche über die Gebrüder van Eyck, S. 128.

flüßig wie gereinigtes fettes Oel, und durch Wachs noch geschmeidiger gemacht ist, auf einem, mit demselben Harzfirniße bedeckten, trockenen und schön glatten, auch ebenso dauerhaften Marmorstuck oder Kreidegrunde, welcher, um dem zu starken Eindringen des Firnisses zu begegnen und dem Grunde die erforderliche leuchtende Helligkeit, Weiße, zu bewahren, vorher mit einer Hausenblasenauflösung oder dergleichen überstrichen ist. Ein solcher Grund hat sich auch bei den chemischen Untersuchungen der altägyptischen und altrömischen Farben zu Tage gelegt und namentlich hat auch die aldobrandinische Hochzeit einen weißen glatten, abgeschliffenen, Grund, der höchstwahrscheinlich eben dieselben Bestandtheile hat. Schraffirungen sind mit den Harzfarben — die, wie die Farben an dem so eben bezeichneten Bilde ein (zugleich die verderblichen Einflüsse der Feuchtigkeit völlig abhaltendes, in Wasser unauflösliches) festes Bindemittel haben — eben so leicht ausführbar, als die feinsten und verschmolzensten Lasuren, in beliebig großen Massen, nach Art der Tuschmanier. Es lassen sich dessenungeachtet die Harzfarben, vor Anbringung der endenden Lasuren, auch nach Belieben stark impastiren und, wie Oelfarben, mit fettem Pinsel leicht in Hauptmassen austheilen, (was vornehmlich beim Untermalen zu geschehen pflegt), ohne jemals ihr frisches und saftiges, heiteres, klares Ansehen zu verlieren. Die Beispiele von den Malereien des Giovanni da Udine in den Logen des Vaticans, welche Hr. W. als den besten Beweis für seine Behauptung hinsichtlich der, durch ihn wesentlich verbesserten, Fresco- oder Kalkstuckmalerei in Anspruch nimmt, sprechen noch viel deutlicher für die Harzmalerei; denn von jenen Malereien sagt er (Seite 197 seines Buches): »Mancher sei schon in Versuchung gekommen, einige Knaben und Thiere für Werke der Oelmalerei zu halten; so frisch, pastos und klar seien sie;« — Kalk- und Leimwasserfarben, wenn sie auch noch so dick (pastos) aufgetragen sind, kann man indeß doch wohl nicht für Oelfarben ansehen; wohl aber lassen sich mit letztern die Harzfarben vergleichen, die überdies, wegen des harzigen Mischmittels, auch eine schon so genaue Zeit hindurch, am besten in solcher Frische und Klarheit sich erhalten konnten. Auf den nassen Anwurf der Wände — al fresco — malten ohnehin die Alten nicht[98]).« Auch ist nicht zu vergessen, daß Kalk (Fresco-) und Leimfarben, mögen sie auch noch so gut aufgetrocknet sein, doch durch anhaltende Einwirkung wässeriger Feuchtigkeit mit der Zeit sich auflösen u. s. w.; solches hat man aber bei den in Wasser unauflösbaren und auch von der Luft nicht zu zerstörenden, Harzfarben nicht zu gewärtigen, weßwegen denn auch jene schönen antiken Gemälde während der so sehr langen Zeit ihres Bestehens nicht im Mindesten durch die Witterung beschädigt worden sind.

Die Oel-, Wachs- und Lackfarben hält Hr. W. zur befriedigenden Nachahmung des Colorits der alten Decorationen für unfähig, darum: »Man erlange, wie er meint, da-

98) Hirt, Gesch. d. b. Künste b. d. A. S. 163.

mit nie feine und zarte, obgleich einigermaßen glänzende, Gründe; — die Malerei, welche zwar fest sei und das Abwaschen ertrage, werde dunkel, schwer und trübe; — die Farben dunkelten mit der Zeit noch mehr nach, so daß manche ursprünglich helle Töne zuletzt schwarz würden; — an Orten, wo eine gewisse Dämmerung herrsche, vermöge man in Oelbildern nichts mehr zu unterscheiden, während die Fresco= und die Tempera=Wasser=Malereien noch so leuchteten, daß man sie noch ziemlich deutlich erkennen könne; — endlich sei den fetten Farben eine Kraft und eine Tiefe möglich, die nicht wenig zur Störung der Einheit einer Decoration beitrage, weil sie die Wände zu durchbrechen scheine, und durch die täuschende Wahrheit der Schatten und des Helldunkels, deren sie fähig seien, das eigenthümliche Wesen der Decorationsmalerei, — Verzierung und Ausschmückung gegebener Wandflächen, — vernichte.« Auf die Oelmalerei (welche zu heitern und sehr dauerhaften Wandgemälden allerdings nicht tauglich ist) paßt solches, bis auf die ungegründete Behauptung, daß man mit Oelfarben, die sich doch bekanntlich sehr glatt bearbeiten lassen, keine feine, zarte, ebene Farben=Oberfläche — die derselbe hier unter »Gründe« verstanden haben muß, weil er gerade nur von den Fähigkeiten der angemischten Farben redet — erlangen könne. Eben so, wie mit Oelfarben, verhält es sich, hinsichtlich der feinen, glatten Bearbeitung, auch mit den Wachsfarben. Lackfarben hingegen, wobei das Bindemittel blos aus mit flüchtigem Oel flüßig gemachtem, festem Harze, z. B. aus Copallack[99]) besteht, lassen freilich, weil sie zu schnell trocknen, keine so feine oder durchgängig ebene Verschmelzung, besonders bei Bemalung einer großen Fläche, zu. Wachs= und Lackmalereien schwärzen aber nicht, wie Oelgemälde, und haben, besonders wenn sie auf einen weißen Grund aufgetragen sind, weit mehr Licht oder Helligkeit, als diese, weil die Luft nicht zerstörend darauf einwirken kann und weil die Farben durch Harz und Wachs, außer einer weit längern Dauer, noch eine vorzügliche, leuchtende Klarheit gewinnen. Daß den fetten Farben eine große Kraft und Tiefe, sowie eine täuschende Wahrheit der Schatten möglich ist: das ist kein Grund, sie überhaupt, namentlich auch die mit unserm Firniße aus flüßigem Harze und Wachs gebundenen Farben von der Wandmalerei auszuschließen. Wenigstens lassen sich durch die mit dem letztgedachten Firniße angemachten Farben sowohl die ruhigsten und sanftesten, als auch die effektvollsten und heitersten Eindrücke beliebig hervorbringen, und durch untrügliche chemische Analysen wissen wir ja nunmehr auch, daß altägyptische und altrömische Wandmalereien, deren

---

99) Einer solchen Auflösung von Copalharz in Terpentinöl bedient sich z. B. Hr. Corn. Varley, Charles Street, Somer's Town, zur Vermeidung des oxydirenden Einflusses der Atmosphäre auf das Oel an Oelgemälden, Statt des Oels, zum Anmachen der trockenen Farben zu Gemälden. S. Claude Perrot's praktisches Handbuch der Farbenbereitung, Ausgabe von 1833, Seite 186.

Farben sich klar und hell erhalten haben, gerade mit einem solchen Firniß verfertigt sind und daß, nach solcher Erfahrung, die mit diesem Bindemittel gemalten Bilder die angenehmste Heiterkeit und Klarheit viele Jahrhunderte lang behalten und einen, einer schönen Politur ähnlichen, sanften Glanz haben. Um zu machen, daß die Schatten eines Wand-Harzgemäldes nicht zu sehr zurückweichen oder nicht zu kräftig werden, kann man — wenn eine durchgängig feine Verschmelzung der Tinten nicht vorgezogen wird — nach der verschmolzenen Untermalung, wie z. B. an der aldobrandinischen Hochzeit, mit einer passenden dunklern Tinte überher schraffiren, so daß die helle Untermalung zwischen den Schraffirungen hervorschimmert und ihnen dann, nach dem Trocknen, mittelst Lasirung mit durchsichtigen Schattentinten, Schmelz, Feinheit und Helligkeit genug geben, beziehungsweise lassen, was indeß auch auf die Weise geschehen kann, daß man die Schattentöne überhaupt mit beliebig schwach-dunkeln Tinten bei jedem Auftrage verschmolzen und angemessen leicht malt. Ueberhaupt lassen sich ja alle Licht-, Mittel- und Schattentöne, mit unsern Harzfarben auf dem weißen Grunde, so hell halten und im Ganzen eine so vollständige Einheit zuwege bringen, als man nur irgend von einem Wandgemälde verlangt, und nachdunkeln thun die Harzfarben nicht. Uebrigens kommt es lediglich auf den Geschmack an, ob man nicht auch gleich auf Wände eben so vollendete Gemälde von täuschendem Effekt — mit den richtigsten Lokalfarben und den kräftigsten, natürlichsten Schatten — malen lassen will, wie auf Tafeln. Die von Plinius gerühmten alten Wandgemälde in den Tempeln von Ardea, Lanuvium und Caere, stellten die Malerei als vollendet dar[100]). Sodann berufen wir uns auch hier wieder auf das Eingeständniß des Hrn. Wiegmann, daß die bewunderungswürdigsten antiken Wandbilder so frisch und saftig wie Oelgemälde sind; diese Wirkung setzt aber doch wohl einen dem Oel wirklich ähnlichen Farbenträger, — wie die in jenen altägyptischen und altrömischen Farben gefundene Harz-Wachs-Mischung ist, und durch deren erfolgte Entdeckung diese unsere Ansicht völlig bestätigt wird, — voraus! —

Nur solche, endlich wieder erkannte, Harz-Wachs-Malerei (die wir fernerhin Harzmalerei nennen wollen, weil das Harz vorherrschte und auch das Wachs eine harzartige Substanz ist —), in welcher die am meisten gerühmten der noch vorhandenen antiken Vorbilder ausgeführt sind, vermogte uns den Standpunkt anzuweisen, von wo aus wir auch die Ideale der letztern, die unsterblichen Meisterwerke der berühmtesten griechischen Maler hinsichtlich der technischen Mittel und der Ausführung und der darauf beruhenden Wirkung so würdig beurtheilen konnten, wie im 2ten Kapitel geschehen ist. —

Die neuesten Nachahmungen der, unsere Zeit erreichten, Wandgemälde der Alten, in Rücksicht auf das Colorit, konnten deßhalb nicht gelingen, weil man die Harzmalerei, da

---

100) Hirt, Kunstgesch., S. 89.

dieselbe im Mittelalter verloren ging und zur Zeit noch nicht wieder bekannt war, zu diesen Nachbildungen nicht angewendet hat.

Dagegen, daß die so ausgezeichnet gute alte Wandmalerei eine Art Frescomalerei gewesen sei, ist schon von Andern viel eingewendet worden. Selbst Anton Raphael Mengs, der große Maler und gründliche Kunstkenner, den die Betrachtung der Malereien von Pompeji mit Staunen und Bewunderung erfüllte, »hielt solchen Reichthum der Details und solche Ausführung für unvereinbar mit der Eile, welche die Frescomalerei gebietet,« und auch der fette und markige Farbenauftrag, sowie der Mangel an Ansatzfugen des Bewurfs schienen ihm der Frescomalerei nicht zu entsprechen[101]). Hr. Wiegmann glaubt dessenungeachtet, daß die Stücke, welche Mengs meinte, Frescomalereien seien, und zwar blos aus der Ursache: weil er (W.) den bezeichneten Farbenauftrag auf keiner Tafel, die ihm der Tempera- (Wasser-) Malerei anzugehören geschienen, fett und markig gefunden habe, — (und nicht habe finden können, da Tempera- (Wasser-) Farben sich nicht impastiren ließen, sondern bei dickerem Auftrage absprängen,) — wohl aber, und zwar in der Regel, auf (angeblich) unbezweifelten Frescobildern. Wir glauben jedoch, daß Mengs, als sehr gewandter Techniker, sich nicht irrte, halten vielmehr dafür, daß dessen Beobachtungen scharf genug gewesen, und daß ihm auch kein Vorurtheil und kein einseitiges Interesse das Auge geblendet habe. Sein Urtheil gilt uns für ein weiteres gewichtvolles Zeugniß dafür: daß die fraglichen Bilder keine Fresco-, sondern Harzgemälde sind. Es mag immerhin ein dicker Farbenauftrag auch bei der Frescomalerei möglich und die beste Art derselben (die Wiegmann'sche Kalk-Stuckmalerei,) auch ohne Ansatzfugen des Mauerbewurfs auszuüben stehen; dieses ist aber kein Beweis, daß jene alten Wandbilder gerade einer Art Frescomalerei ihr Entstehen verdankten. Ein solcher pastoser Auftrag der Farben ist auch in der Harzmalerei thunlich, ja noch weit eher, und Ansatzfugen des Bewurfs kommen bei Harzgemälden gar nicht vor, da der Grund derselben ein durchgängig glatter, abgeschliffener ist. Unter dem fetten und markigen Auftrage verstand Mengs zuverläßig nicht etwa nur die Dicke, sondern zugleich auch die Kraft oder Klarheit der Farben, die ja auch nach Wiegmann so frisch und saftig wie Oelfarben sind. Daß solche altrömischen Wandmalereien die letztern Eigenschaften und nebenbei einen, dem geschliffenen Marmor — oder dem unserer Harzfarben (Harz-Wachsfarben) — vergleichbaren feinen, sanften Glanz an sich tragen, das findet seine völlige Bestätigung durch die folgenden Worte des Herrn Raoul-Rochette[102]): »Was aber am meisten in Pompeji überraschend ist, was alle

101) S. Wiegmann's bezeichnete Schrift, Seite 31 und 32.

102) Im 6ten Hefte des Berliner Kunstblattes vom Juni 1829, Seite 152: »Ueber den gegenwärtigen Zustand der Ausgrabungen von Pompeji; in der Sitzung der vier Akademieen des

Erwartung übersteigt, besonders in den Theilen der Stadt nahe am Forum, wo man auch gegenwärtig mit Ausgraben sich beschäftigt, ist der glänzende Anblick der Mauern, der bezaubernde Effect der Gemälde, die von Glanz und Frische noch nichts verloren zu haben scheinen. Gewiß nichts an und für sich Merkwürdigeres, noch Neueres für uns könnte aus den Ruinen des Alterthums hervorgehen, als eine ganze Stadt, von einem Ende zum andern gemalt, von außen wie von innen, in allen Wohnungen, und mit so lebendigen und zugleich so harmonirenden Farben, daß zu der Zeit, wo sie noch keine Veränderung erlitten, sie gewiß das Gepräge des kostbarsten Stoffes getragen, und der Stadt, übrigens aus den gewöhnlichsten Materialien zusammengestellt, den blendenden Schein einer ganz von Marmor erbauten Stadt gegeben haben müssen.« Diese, von einem unpartheiischen Kunstkenner mitgetheilte Beschreibung stimmt ebenwohl ganz mit unserer Erklärung überein, daß die alten Wandmalereien mit, stets frisch oder lebhaft sich erhaltenden und glänzenden Harzfarben auf einem weißen polirten Marmorstuckgrunde ausgeführt sind. —

Diese Beschreibungen der Pompejischen Wandgemälde, über deren — durch so manche Jahrhunderte, unter den ungünstigsten Umständen »klar« und augenfällig sich erhaltenen — Farbenschmuck auch Göthe, in dem 44sten Bande seiner Werke, Seite 164, sein Erstaunen zu erkennen giebt, passen also genau auf die eben so heitern und klaren, als glänzenden und dauerhaften Harzfarben, keinesweges aber auf unklare, matte und glanzlose, wenngleich sehr glatt aufgetragene, Kalk- und Leimfarben. Eben jene, der Fresco- und Wasserfarben-Malerei widerstreitende, Frische, Saftigkeit und Klarheit des Colorits an den werthvollsten antiken Malereien ist ohne Zweifel die Hauptveranlassung, daß dieselben von Vielen für enkaustische d. h. für Wachsgemälde gehalten worden sind; ferner, daß Winkelmann[103]) ihren »Glanz« und ihre Erhaltung einem Wachsfirniß-Ueberzuge, wodurch sie vor der Luft und der Feuchtigkeit verwahrt worden wären und durch den zugleich der Glanz der Farben erhöht worden sei, zuschreiben zu müssen glaubte, und endlich daß man noch heutiges Tags in Teutschland und Frankreich bemüht ist, dieselben mit Wachsfarben nachzuahmen. Freilich ließ sich aber auch mit bloßen Wachsfarben (obgleich diese schon sehr klar sind und einen feinen Glanz haben) der Zauber jener alten Bilder noch nicht erreichen, weil ein bloßer Wachs-Firniß die Farben hierzu immer noch nicht klar genug erscheinen läßt, die reinen Wachs-Farben sich zu schwierig behandeln lassen und weil solche alte Bilder, nach unsern, auf genaue chemische Analysen rc. gegründeten, Untersuchungen, zuverläßig mit einem, dem von Hrn. Wiegmann erwähnten Oelfarbenschein entsprechenden, Bindemittel aus klarem und durchsichtigen flüßigen Harze, welchem

---

Instituts von Frankreich am 24sten April (1829) von Herrn Raoul-Rochette vorgetragen.« (Aus Paris deutsch mitgetheilt).

103) In seiner Kunstgeschichte.

Wachs gleichsam nur als Arznei beigegeben war, bestand. Dieses Bindungsmittel verlieh den Farben das angenehme Heitere, Klare und Glänzende, — im Allgemeinen den Schein, als ob es Wachs- oder Oelfarben wären. Uebrigens widerspricht sich Herr Wiegmann selbst noch darin: daß er in seiner Schrift, S. 24, bemerkt, die antiken Bilder seien matt und glanzlos und dagegen anderwärts (S. 44) sagt: sie glänzten glasartig. Daß sie aber wirklich ölfarbenartig glänzten, ist sowohl durch ihn, als durch Andere bestätigt, wohl glänzen sie aber sanfter als Oelfarben, weil es Harz-Wachs-Farben sind. —

Aus unsern bisherigen Betrachtungen über die Eigenthümlichkeiten der edelsten antiken Wandgemälde erhellet zum Ueberfluß, daß die Alten, namentlich auch die Griechen, eine Harzmalerei, mit dem erfreulichsten Erfolge auf Tafeln, und wo es auf vorzüglich schöne Wandgemälde ankam, auch auf Wände hauptsächlich angewandt haben.

Daneben kann doch recht wohl bestehen, daß sich die Griechen und Römer auch noch anderer Arten der Malerei, unter welchen sich auch die Frescomalerei befunden haben mag, zur wohlfeilern Verzierung von Wänden bedient haben; denn »die aus dem Alterthume geretteten Werke der Malerei sind, nach Hrn. Wiegm., sehr verschiedene, sowohl hinsichtlich ihrer Art, als ihres Werthes je nach ihrer Bestimmung und der Geschicklichkeit des Malers.« Die schönsten und am besten sich erhaltenen antiken Malereien, die nämlich, welche so aussehen, als seien sie mit Wachs- oder mit Oelfarben gemalt, indeß heiterer, als Oelgemälde sind; ferner, auf denen man klare Lasuren bemerkt und die einen weißen polirten Grund haben, in den die Zeichnung nicht eingedrückt ist, — auf welche Malereien es uns lediglich ankommt, sind aber unzweifelhaft Harzgemälde, wie wir nachgewiesen.

Winkelmann sagt: »Die Malerei auf nassen Gründen (die Fresco- oder Kalkstuck-Malerei) muß bei den Alten weniger gemein (weniger üblich) als die auf trockenen Gründen (welche nach unsern Ermittelungen gewöhnlich mit Harzfarben bedeckt wurden) gewesen seyn: denn die mehrsten herkulanischen Gemälde sind von dieser letzten Art. Auf diesen ist der Umriß nicht eingedrückt, sondern die Figuren sind, wie auf Holz oder Leinwand, mit großer Fertigkeit (Leichtigkeit) und Zuversicht gemalt. Der Grund ist auf's sorgfältigste geglättet, wie Glas.« Da letzterer ein, bei den Alten gewöhnlicher Marmorstuck ist, so ließ sich dieser trocken auch so fein abschleifen, wie ein Stück Marmor, und dieser Marmorstuck-Grund war der vortrefflichste Grund für die Harzfarben. Frescofarben verlangen einen nassen Kalkstuckgrund, »welcher, wie Herr Wiegmann selber bemerkt, leider zu schnell unter dem Arbeiten die Eigenschaft, die Farben gehörig anzuziehen und zu binden, verliert, und dieselben dann später bei Einwirkung der Nässe oder unsanfter Berührungen abläßt, welchem Umstande wir den Untergang vieler vortrefflicher (neuerer) Werke zuzuschreiben hätten.« Harzfarben hingegen haften an dem trockenen Marmorgrunde sehr fest, es läßt sich mit ihnen die äußerste Vollendung erreichen und sie ver-

tragen auch die Nässe oder halten diese vielmehr ab. Bei der Fresco- oder Kalkstuck-Malerei ist man auch genöthigt, »auf eine sanfte Ineinandermalung der Töne zu verzichten, die Farben unverbunden nebeneinander zu setzen und der Entfernung vom Auge deren Vertreibung zu überlassen und, wenn diese Malerei besonders zart und glatt werden soll, so muß man die Anlage vor der letzten Uebermalung mit einem stumpfen Instrument eben schaben, oder mit einer kleinen metallenen Rolle an einer Handhabe niederlegen[104]).« Die Harzfarben aber lassen sich ohne Umstände mit dem Pinsel leicht, und zu welcher Zeit als man will, auftragen und bequem auf's Feinste ineinander schmelzen.

Noch ist zu erinnern, daß Herr Wiegmann in den von ihm erkannten alten Fresco-Malereien die (der Prachtliebe der alten Römer, von denen selbst die ärmsten ihre Wohnungen gewöhnlich mit lebhaften und heitern Farben auszieren ließen, schmeichelnde und mit geringen Kosten verbundene) Decorationsart erkannt hat, welche Ludius, ein römischer Künstler, zur Zeit des Augustus, erfand; die aber dem Vitruv[105]) — der darin die lieblich ernsten und großartigern griechischen Kompositionen oder eigentlichen Gemälde, an welche noch so manche andere altrömische Malereien lebhaft erinnern, vermißte — nicht gefiel. Jene Decorationsmalereien bestehen, nach Hrn. Wiegm. S. 53., »größtentheils in leeren Feldern mit wenigen Ornamenten und noch wenigern Figuren anmuthig und phantastisch verbundenen Menschen-, Thier-, Pflanzen- und Architekturformen.« Ueber eben diese Decorationsart hat Herr Hirt (in der Gesch. d. bild. Künste b. d. A. S. 265) — nachdem er gezeigt, »daß die niedrigen und comischen Gattungen des Ctesilochus, Pyreicus und Antiphilus im Gebrauch waren,« — gesagt: »Schlimmer war jener andere Auswuchs von Malerei, worüber sich Vitruv ereifert, und den die Neuern unter dem Namen Arabesken oder Grotesken begreifen. Da aber diese hauptsächlich zu Wandzierden in den Zimmern dienten, und man in den Zeiten des Apelles und Protogenes die Zimmer noch nicht, oder wenig zu verzieren pflegte (cf. Plin. I. c.), so kann man annehmen, daß die Arabeskenmalerei erst nach Alexander Eingang gefunden habe.« Da also, wie gesagt, Herr Wiegmann nur diese Arabeskenmalereien für Frescomalereien hält, was sie immerhin auch sein und bleiben mögen, so müssen wir wiederum — ohne ihm zu widersprechen — hieraus folgern, daß die, auch aus derselben Zeit entsprossenen, aber, wie es scheint, unter dem Einflusse griechischer Künstler entstandenen, wirklichen Gemälde von höherm Kunstwerthe, wovon jedes, für sich allein betrachtet, ein umfassendes und in sich selbst abgeschlossenes, bedeutungsvolles und der Umgebung angemessenes, schönes Ganzes vorstellt, aus einer ganz andern Art Malerei, nämlich aus der, so allgemein anwendbaren und die höchste Vollendung des Colorits, sowie die längste Dauer der Gemälde gestattenden, Harzmalerei entsprungen sind. —

104) Wiegmann ꝛc. S. 196 und 197.
105) 5. Buch, 7. Kap.

Viertes Kapitel.

Von den Gemälden und farbigen Verzierungen am Aeußern antiker Gebäude, und der Bemalung alter Statuen u. s. w., sowie von dem Marmorstuck, als Grund für Harzgemälde und harzfarbige Verzierungen und Anstriche.

»Eine der wichtigsten Untersuchungen, welche in der neuesten Zeit Archäologen und Künstler beschäftigt hat, ist die über die Verbindung der Farben mit den plastischen Künsten. Diese Verbindung ist in ihrer Anwendung auf Werke der Architektur entweder bloße Bemalung, indem sie den plastisch gebildeten Theilen durch verschiedenen Farbenanstrich und eingetragene gleichartige Zierden eine erhöhte Manchfaltigkeit und Lebendigkeit und größern Reiz ertheilt; oder sie ist Ausfüllung ganzer Flächen und selbstständige Verzierung derselben mit Gemälden, also Malerei. In Beziehung auf Sculptur besteht sie hauptsächlich ebenfalls in Bemalung der Theile, welchen sie entweder größern Glanz und Manchfaltigkeit oder eine größere Annäherung an die Naturwahrheit, als in dem Stoffe liegt, verleiht.«

»Winkelmann und seine nächsten Nachfolger hatten keine Ahnung davon, daß die Formen der Architektur und Sculptur durch Zuthat der Farben auf schickliche und geschmackvolle Weise gehoben werden könnten; sie betrachteten es vielmehr als den höchsten Beruf beider Künste, durch die reine Form, d. h. durch die bloße plastische Bearbeitung des Stoffes, ohne alle Manchfaltigkeit der Farbe, das Auge zu befriedigen und auf die Empfindung zu wirken. Quatremère de Quincy war der Erste, welcher seine Aufmerksamkeit auf die farbige Sculptur der Alten wandte und durch reichhaltige Zusammenstellungen darzuthun suchte, welchen Werth die Griechen auf jene kostbaren Statuen von Gold und Elfenbein und vielfarbigen Metallen gelegt hatten, die man früher nur als eine Verirrung des Geschmacks zu betrachten geneigt war; er hätte noch weiter gehen und hinzufügen können, daß der Ursprung dieses Verfahrens in der orientalischen und ägyptischen Kunst zu suchen, wo wir bereits den Gebrauch verschiedenfarbiger Metalle und die Bemalung der

Steinbilder treffen, so wie daß die spätere Anwendung verschiedenfarbiger Marmorarten bei den spätern Römern nur als eine zum Theil minder angemessene und geschmackvolle Fortsetzung desselben zu betrachten ist. Als Quatremère mit seinem lang vorbereiteten Werke über den olympischen Jupiter im Jahr 1815 hervortrat, wurden eben auch die auf Aegina entdeckten Statuen bekannt, und die Spuren der Bemalung, die man auf ihnen, sowie auf den Ueberresten des Tempels, an welchem sie gestanden hatten, entdeckte, bestätigten nicht nur auf überraschende Weise seine Behauptung, sondern lehrten auch, daß die Anwendung der Farbe bei den Griechen selbst auf dem Marmor an Gebäuden und Sculpturen in ziemlich ausgedehntem Grade stattgefunden hat. Was man außerdem in griechischen Gräbern entdeckte, Thonfiguren, Gefäße, Lampen, zeigte sich gleichfalls mit Farben verziert, und selbst am Parthenon fand man die Spuren der Färbung an dem blauen Grunde der Basreliefs, welche Lord Elgin von dem Friese der Cella hatte abnehmen lassen. Kein Wunder, daß man von jetzt an aufmerksam diesem Gegenstande nachforschte und nun auch an schon bekannten Monumenten die früher übersehenen Spuren desselben Verfahrens entdeckte. Der Erste, welcher etwas Zusammenhängendes darüber aufstellte, war Herr Hittorff, welcher bei seinen fleißigen Untersuchungen der Tempelruinen Siciliens auf ähnliche farbige Verzierungen stieß, wie an dem äginetischen und mehreren andern Tempeln Griechenlands bemerkt worden waren. Spätere Untersuchungen am Theseustempel, am Parthenon und Erechtheum zu Athen bestätigten immer mehr den ausgedehnten Gebrauch farbiger Ornamente an den architektonischen Gliedern. Die Zeichnungen, welche Herr Heger der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften vorlegte, die des Hrn. Itar, welche in Paris bekannt geworden, das Werk des Herzogs von Luynes über Metapont, die Bemerkungen des Hrn. Metzger und die spätern des Hrn. Schaubert über die athenischen Bauwerke, zeigten ganz deutlich, daß die griechischen Künstler die Formen ihrer Architektur durch aufgemalte Verzierungen zu beleben, zu bereichern und in ihrer Bedeutung gleichsam verständlicher zu machen pflegten, und daß der größere Reichthum von geschnitzten Gliedern, der sich an römischen Monumenten findet, eigentlich nur als die plastische Ausbildung jener decorativen Bemalung zu betrachten ist.«

»Im vierten Abschnitt einer sehr durchdachten und fleißig gearbeiteten Schrift:

Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen, Berlin, bei Gropius, 1835. 4.

gibt Herr Kugler sein System der Polychromie in Beziehung auf die Architektur, und besonders auf die von weißem Marmor errichteten Gebäude, von welchen er mit Recht annimmt, daß man sie nicht erst mit Stuck überzogen, sondern daß man die natürliche Schönheit des Marmors durch Politur gehoben und darauf die Farbenverzierungen aufgetragen habe. Man darf wohl annehmen, daß bei Gebäuden von weißem Marmor überall die natürliche Farbe desselben als Grundfarbe

der größern Flächen und Haupttheile gelassen wurde und zugleich die Grundfarbe der bunten Ornamente war, welche sich darauf abhoben. Ganz verschieden dagegen muß die Wirkung derjenigen Gebäude gewesen sein, deren geringeres Material einen vollständigen Ueberzug mit Stucco nöthig machte. Die unbestimmte Farbe desselben veranlaßte dann wohl eine weit allgemeinere Anwendung der Farben, indem man wahrscheinlich auch die größern Flächen mit einem oder verschiedenen Tönen überging, die Haupttheile dadurch von einander abhob und auf die Gliederungen noch besondere Verzierungen auftrug. In demselben Sinne hat sich ganz kürzlich ein Architekt ausgesprochen, welcher die griechischen Monumente selbst untersucht und die vorhandenen Farbenspuren mit unbefangenem Blicke geprüft hat (vergl. Hermann, königlich bayerischer Hofbauconducteur, Bemerkungen über die antiken Decorationsmalereien an den Tempeln zu Athen in der seit Anfang dieses Jahrs (1836) zu Wien erscheinenden gehaltvollen »Allgemeinen Bauzeitung«). Er sagt gleich im Eingang: »An den meisten Gebäuden dieser Art möchte wohl diese Gattung Malerei sich nur wenig über die äußern constructiven Haupttheile, und am wenigsten vielleicht über die tragenden derselben verbreitet haben. Denn es ist von dem Schönheitsgefühle der Griechen nicht zu glauben, daß dieselben den schönen weißen Marmor, aus welchem diese Gebäude in Athen construirt sind, ganz mit Farbe angestrichen oder mit Stuck überzogen und dann gemalt hätten, wohl aber, daß dieses wahrscheinlich da der Fall war, wo sie durch Localverhältnisse dazu gezwungen gewesen, ein wenig dauerhaftes und schönes Material anzuwenden.« — Der zweite Theil der Abhandlung beschäftigt sich mit der buntfarbigen Sculptur. Zu wenig Gewicht scheint der Verf. uns auf die Circumlitio des Nicias zu legen; denn wenn auch der genannte Künstler nicht in das Zeitalter des Praxiteles paßt, so beweist die Anekdote doch, daß für Praxiteles die malerische Behandlung seiner Statuen etwas Wichtiges gewesen sei; mithin ist es schwer, darunter blos den Ueberzug mit einem einfachen Wachsfirniß zu verstehen. So mancherlei Angaben von Farbenresten an erhaltenen Bildwerken der Verf. im folgenden Abschnitt zusammenstellt, unter denen besonders die Terracotten gar häufig die Spuren einer Bemalung mit durchgängig natürlichen Farben zeigen, so sucht er doch auch im dritten Abschnitt, welcher sein System der Polychromie der Sculptur enthält, die Anwendung der natürlichen Färbung so viel als möglich zu beschränken. Wir glauben, daß er hierin zu wenig zugibt, denn warum sollten z. B. die äginetischen Künstler, welche Augen und Lippen ihrer Statuen bemalten, nicht auch das übrige Gesicht und die nackten Körpertheile mit einem, wenn auch nur angedeuteten Fleischtone versehen haben? Welchen maskenhaften Eindruck hätten rothe Lippen und dunkle Augensterne auf übrigens weißen Marmorgesichtern hervorbringen müssen? Und gewähren die Terracotten, wo die nackten Figuren mit Fleischtönen bemalt sind, nicht einen viel angenehmere Wirkung? Auch hier, scheint uns, hing Alles von der Umgebung ab; an vollständig bemalten Gebäuden mußte wohl auch die Bemalung vollständiger und bunter sein.

An einfachern Marmorwerken blieb ohne Zweifel auch mehr von der Farbe des Marmors an den Bildwerken stehen. Wie manche Verschiedenheit mag auch der provinzielle Geschmack hierin hervorgebracht haben, und wie Manches, was wir jetzt als strenge Forderung der Schönheit und des Styls betrachten und was dem Kunstgefühl der gebildeten Griechen angemessen war, mußte wohl dem populären Bedürfniß der Illusion weichen, welches eine derbere, mehr stoffartige Wirkung erheischte.«

»Die Frage über die Bemalung der Gebäude und Statuen bei den Alten hat eine andere nach sich gezogen, über die Ausdehnung und Gegenstände der Wandmalerei bei den Griechen. Herr Hittorff, in der erwähnten Abhandlung, hatte behauptet, daß die Griechen die Wände ihrer Tempel nicht blos mit farbigen Verzierungen bedeckt, sondern auch große historische Gemälde unmittelbar auf der Mauer ausgeführt hätten. Nach den häufigen Angaben von großen und ausgedehnten Wandgemälden in griechischen Tempeln und Hallen, die wir bei Pausanias finden, könnte es scheinen, diese Annahme sei gar keinem Zweifel unterworfen; indessen bemerkte schon Böttiger in seiner Archäologie der Malerei, daß, einer Angabe des Synesius zu Folge, die Gemälde des Polygnot in der Poikile zu Athen auf Bretter gemalt gewesen, welche Antipater habe hinwegbringen lassen, und hiernach konnte wohl in Zweifel gezogen werden, ob überhaupt in der guten Zeit der griechischen Malerei unmittelbar auf die Wände gemalt worden. Dies wendet Herr Raoul-Rochette in einer Abhandlung im Journal des Savants im Jahr 1830 gegen Herrn Hittorff's Behauptung ein, und geht dabei so weit, daß er überhaupt die Wandmalerei bei den Alten blos als Decorationsmalerei gelten lassen will und ihre Anwendung für höhere Kunstzwecke gänzlich leugnet.«

»Dagegen sucht Herr Gottfried Herrmann in einer academischen Abhandlung: De Veterum Graecorum pictura parietum conjecturae, Leipzig 1834. (auch in seinen Opuscula abgedruckt), mit der ihm eigenen Gelehrsamkeit zu erweisen, daß wirklich größere historische Darstellungen von den Alten auf die Mauer gemalt wurden. Unter den von ihm angeführten Beweisstellen hat ohne Zweifel die des Plinius L. 35. cap. 49., wo von einem seiner Schönheit wegen aus der Mauer geschnittenen Gemälde die Rede ist, am meisten Gewicht, obwohl er es nicht bestimmt ein Gemälde mit größeren Figuren nennt. Was der Verf. sonst noch anführt, andere an den Wänden befindliche Gemälde seien durch die Zeit verblaßt oder verschwunden, ist kein Beweis dafür, daß sie sich unmittelbar auf der Mauer befanden. Bei der Unbestimmtheit, mit welcher sich die alten Schriftsteller hierüber ausdrücken, scheint uns das entscheidend zu sein, was sich aus den auf uns gekommenen Ueberresten alter Malerei schließen läßt. Wenn Gemälde mit Figuren von Dreiviertel Lebensgröße, wie der Herkules und Thelephus oder der Theseus mit dem Minotaurus, in einem kleinen Tempel von Herkulanum auf die Mauer gemalt werden konnten; warum sollten die Wände der großen griechischen Tempel nicht mit noch aus-

gedehnteren Gemälden dieser Art unmittelbar bemalt worden sein? Da es an der Technik nicht fehlte, wie man aus den erwähnten Proben sieht, so scheint kein Grund für die absolute Annahme des Gegentheils vorhanden.«

»Was uns von Gemälden der Alten in Rom und an den Wänden von Herkulanum und Pompeji übrig geblieben ist, hat aber auch in technischer Hinsicht den Untersuchungsgeist der neuern Zeit vielfach beschäftigt. Die leuchtende Helle der Farben, ihren milden Glanz und den angenehmen Wechsel des Matten und Spiegelnden in Flächen und Ornamenten hat man vergeblich mit unsern jetzigen Kunstmitteln nachzuahmen gesucht; weder die Tempera[106]) noch die Oelmalerei auf der Wand gewähren dieselben Vortheile; die eine ist zu trocken und glanzlos, die andere zu glänzend und nachdunkelnd; die Frescomalerei, obgleich sie im Großen und für vollendete Ausführung von Figuren der pompejanischen unleugbar überlegen ist, war doch in ihrer bisherigen Anwendung für Ornamente und kleinere Gegenstände weniger geeignet. Der angenehmere Glanz der pompejanischen Gemälde hatte allgemein die Meinung erweckt, sie seien mit Wachsfarben in der sogenannten Enkaustik der Alten behandelt, und man stellte vielfältige Versuche an, um den Grad der Verbindung des Wachses mit der Farbe und die Art des Auftrags zu ermitteln. Da diese nicht gelangen, traten eigene Versuche und Erfindungen an die Stelle antiquarischer Forschungen, und die ausübende Kunst bemächtigte sich derselben schnell, um auf eine zum Theil bequemere Weise, als es in Fresco geschehen kann, zahlreiche Gemälde an den Wänden von Zimmern und Prachtsälen hervorzubringen. So sind in Wien eine Anzahl historischer Gemälde mit Wachsfarben, welche nach dem Auftrag vermittelst eines heißen Eisens mit dem Grunde vereinigt wurden, an die Wände der kaiserlichen Zimmer gemalt worden, und in München hat man einen großen Theil des neuen Königsbaues mit Wachsgemälden verziert, die in der Hauptsache nach der von Montabert in seinem Traité de peinture Bd. 8. angegebenen Methode gearbeitet sind. Diese Art von Malerei gestattet eine sehr bequeme Behandlung, besonders ein oftmaliges Uebergehen, welches bei der Frescomalerei unmöglich ist, gewährt ein saftiges, blühendes und zartes Colorit, welches sich dem der Oelgemälde nähert, ohne in deren Dunkelheit zu verfallen. Ob aber die Vereinigung der Farben mit dem Grunde ganz zuverlässig, ob sie vor dem Abspringen, Ausbleichen und Nachdunkeln gesichert seien, muß erst die Zeit lehren, da die wenigen Jahre, seitdem man jene Werke zu Stande gebracht hat, noch keine hinlängliche Erfahrung darüber gewähren können.«

»Indessen hatten schon italienische Gelehrte behauptet, die pompejanischen Wandmalereien hätten gar nichts mit der Enkaustik gemein[107]), ohne jedoch bestimmt auszusprechen,

---

106) Worunter hier eine Wassermalerei verstanden wird.

107) S. den Brief des Cav. Bevilacqua Aldobrandini im **Progresso delle Scienze etc.** Bd. 7. S. 279. Kunstblatt, 1835, No. 72.

welche Technik sie dabei angewandt glauben; diese Ansicht bestätigt nun ein deutscher Architekt in einer so eben erschienenen, für diesen Gegenstand höchst wichtigen, Schrift, die mit gründlicher Forschung eine große Summe praktischer Erfahrung verbindet und deßhalb nicht ohne bedeutenden Erfolg bleiben wird. Sie führt den Titel:

Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, insbesondere als Decorationsmalerei, von R. Wiegmann, Architekt, nebst einer Vorrede vom Hofrathe K. O. Müller in Göttingen. Hannover, Hahn, 1836.

»Der berühmte Archäolog führt seinen ehemaligen Zuhörer mit der Bemerkung in die literarische Welt ein, wie wichtig auch für den Künstler die Universitätsstudien seien, und stellt ein günstiges Zeugniß über den gelehrten Fleiß aus, womit der Verf. seine Untersuchungen vorbereitet und geführt hat. In der That zeugt auch die Schrift von einer gewissenhaften Durchdringung des Gegenstandes, was man anerkennen muß, obgleich man dem Verf. weder über die Genauigkeit seiner Beobachtungen, noch über den glücklichen Erfolg seiner angestellten Versuche sogleich nachzukommen im Stande ist. Seine Angaben sind aber so bestimmt und seine Unterweisung so umfassend, daß sie binnen wenigen Jahren ihre Prüfungen bestehen können.«

»Die (von demselben beschriebenen) Eigenschaften der antiken Wandmalereien spricht der Verf. sowohl der Oel- als der Wachsmalerei völlig ab, und sucht aus dem siebenten Buche des Vitruv zu erweisen, daß die Technik, womit die Alten jene erwähnten Eigenschaften hervorgebracht, keine andere, als die Frescomalerei gewesen, welche dadurch für die Decorationsmalerei angepaßt worden sei, daß man die Lagen des Bewurfs naß auf naß angetragen, sie vor dem jähen Trocknen geschützt und bei der Malerei auf diesen wohlgeglätteten und durch und durch feuchten Grund alle Vortheile der Frescomalerei mit denen einer glänzenden Politur vereinigt hat. Die einzige Analogie für diese Behandlung in neuerer Zeit finde sich in den venetianischen Terrazzi, die aber nur wenig verbreitet sind.«

»Die Vorschriften für diese Technik ertheilt der Verfasser erst, nachdem er Alles, was wir von antiker Wandmalerei wissen, sorgfältig erwogen hat. Er handelt ausführlich von der frühern Ausbildung der Stuckmalerei bei den Alten, erklärt sich ebenfalls für die Meinung, daß die Griechen nicht blos Decorationen, sondern wirkliche Gemälde unmittelbar auf den Bewurf der Wände aufgetragen, vindicirt dieses ganze Geschäft, die Wände zu verzieren, der Frescomalerei, und behauptet, daß die Temperamalerei allein der Arbeit an einzelnen Bildtafeln gedient habe. Auch die Polychromie der antiken Plastik zieht er in den Kreis seiner Betrachtungen und glaubt, daß nur auf dem glattgeschliffenen Marmor, bei welchem ein Bewurf weder nöthig noch räthlich gewesen, die Enkaustik angewandt worden sei, welche hauptsächlich mit gefärbtem und am Feuer zerlassenen Wachse bewirkt worden, das man mit dem Pinsel aufgetragen habe, eine Behandlung, die sich zwar nicht für vollendete Ge-

mälde, wohl aber für die Bemalung von Sculpturtheilen und architektonischen Verzierungen eigne. Von der Enkaustik unterscheidet er die Kausis, welche er nur als einen Firniß betrachtet, welcher auf Frescotünchen angebracht worden sei, und zwar hauptsächlich nur beim Zinnober, um die Anstriche gegen äußere Nässe zu schützen, jedoch hauptsächlich auch blos zur Decoration und nicht bei wirklichen Gemälden gedient habe.«

»In der Anleitung zur Bereitung der Stuckmalerei und der Farben endlich lehrt der Verfasser ausführlich die Bereitung und Behandlung der Gründe und weist nach, daß nur die für die Frescomalerei tauglichen Farbenstoffe dabei angewendet werden können. Auffallend ist hier, daß er das Atramentum Indicum an mehreren Stellen für die chinesische schwarze Tusche erklärt, ohne einen genügenden Beweis für diese Meinung zu führen. Dieser ganze Abschnitt leidet jedoch keinen Auszug, und wir müssen Diejenigen, welche sich in dieser Technik versuchen wollen, auf das klar und gründlich geschriebene Buch selbst verweisen. Ein bedeutendes Hinderniß in der Anwendung des vom Verf. empfohlenen Verfahrens wird für's Erste wenigstens die mühsame Bereitung des Grundes sein, welche nicht nur viele Zeit, sondern auch viele Erfahrungen und eine genaue Aufmerksamkeit auf climatische und stoffliche Verhältnisse erfordert. Ist aber diese durch eine complicirte Handfertigkeit zu leistende Vorbereitung erst einigermaßen eingeübt und in Gang gebracht, so dürften geübte Frescomaler in dieser Behandlung wohl Alles, was zur Decorationsmalerei erforderlich ist, gewährt finden. Zwar würde auch dieser Kunstzweig nur den Palästen und Wohnungen der Reichern anheimfallen, und wir werden noch lang dem kleinen Pompeji nachstehen müssen, wo jeder bemittelte Bürger mit dieser Technik verzieren ließ. In diesem Sinne schließt Hr. C. O. Müller seine Vorrede mit dem Wunsche: »Möchte für Deutsch-»land und das civilisirte Europa die Zeit wiederkommen, wo an den Wänden, wenn nicht »unserer Privathäuser, doch der öffentlichen Hallen und Säle, eine künstlerische Thätigkeit »auf eine heitere und anspruchlose Weise von Neuem ihr geistreiches Spiel beginnt. Die »unberühmte Landstadt Pompeji überschüttet uns, nach zweitausendjähriger Verschüttung, »mit einer unübersehlichen Fülle reizender Erfindungen und Ideen in Wandmalereien von »den manchfachsten Gattungen; wenn aber ein Unstern eine unserer Städte, etwa von glei-»chem Range, für eine so späte Nachwelt aufheben wollte, was würden wir dafür zu bie-»ten haben, als etwa, wenn sie der Verkohlung oder dem Moder Widerstand leisten könnte, »eine Masse Papiertapeten mit einer unendlichen Wiederholung weniger armseliger Erfin-»dungen. Für die Manchfaltigkeit zierlicher Bronzegefäße hätten wir dann unser zwar sehr »reinliches und sauberes, aber eben so formenarmes, als schmuckloses Porzellan, für die »Fülle von Marmorstatuen einige Gypsabgüsse nach bekannten Antiken, und überhaupt, »um gerade heraus zu reden, für ein sinniges Kunstleben, das jeden Arbeiter mit Freude »an seinem edlen, menschenwürdigen Geschäft erfüllt, die geist- und leblose Kraft der

»Dampfmaschinen einzusetzen.« Etwas, das wir vor den Alten voraushaben, sind die Kupferstiche und Lithographien[108]).« —

Die vorstehende Anzeige glaubten wir darum so vollständig dem gegenwärtigen Abschnitte voransetzen zu müssen, weil dieselbe, von einem, darin sich zu erkennen gebenden, geistvollen, gründlich-gelehrten und unpartheiischen Kenner verfaßt, zugleich beurtheilend auf den rubrizirten Gegenstand, sowie auf das bisher dafür Geleistete in möglichster Kürze und doch für unsern Zweck genügend ausführlich, eingeht. —

Die Wichtigkeit der Hülfe, welche die Malerei, durch Mittheilung eines angemessenen Farbenschmuckes und beziehungsweise förmlicher Gemälde, der Bildhauerei und der Baukunst im Alterthume leistete und noch zu leisten fähig ist, beruht auf dem instinktmäßigen Streben der Menschen in der Kunst aller Zeiten nach Farbe, die, in unendlicher Manchfaltigkeit über die ganze Natur verbreitet, diese so anmuthig schmückt und belebt. —

Eine Statue muß durch eine, wenn auch nur leichte, Andeutung der natürlichen Färbung, wodurch Fleisch, Augen, Haar, Kleidung und Beiwerk viel deutlicher charakterisirt und von einander unterschieden werden, nothwendig sehr gewinnen, da hierdurch ein solches Kunstwerk der, den bildenden Künstlern zum Vorbilde dienenden, farbigen Natur um so viel näher tritt, und die Kunst, nach Longin's Ausspruche, erst alsdann vollkommen ist, wenn sie Natur zu sein scheint. Die Bildsäulen müssen den Menschen ähnlich sein, wie derselbe alte Schriftsteller bemerkt. Der Bildhauer vermag nun zwar für das Auge und den Tastsinn einen Menschen ähnlich in Marmor zu bilden, nicht aber auch zugleich für den Farbensinn. Daß dem Plastiker die Mittel abgehen, auch dieser Forderung zu genügen, das berechtigt ihn nicht, bei seinem Werke die Hülfe des Malers ganz zu verschmähen. Warum soll die Malerei ihre Schwester, die Bildhauerei, nicht putzen dürfen, oder verliert denn letztere dadurch etwas von ihrer Schönheit, daß die erstere ihr einen feinen Schmuck anlegt, oder wirkt die schöne Form nicht zauberischer durch die ihr angemessene zarte Färbung? Die Farbe ist es ja eigentlich, welche die Seele, das Leben des Körpers ausdrückt. »Mit gewissen Formen sind in der Natur gewisse Farben unzertrennlich verbunden,[109])« und Beide, Form und Farbe, in richtigem Ausdruck, erheben einander wechselseitig zu stets höherer Schönheit. »Nicht wenig befördert man die Schönheit durch Farben,« sagt Luzian (in Imaginibus).

Das Verdienst des Bildners wird durch eine künstliche Bemalung seiner, hierzu bestimmten, Werke nicht im Entferntesten verringert, da die mit einem geeigneten Bindemittel geschickt aufgetragene zarte, sehr dünne und durchsichtige Farbe, welche an dem, dieselbe

---

108) Stuttgart — Tübinger Kunstblatt von 1836. Nr. 66 — 70.

109) Dr. Wolfgang Menzel. Zur Aesthetik der Farben. Stuttg.-Tüb. Kstbl.

belebend, durchschimmernden polirten weißen Marmor einen unverbesserlich schönen und dauerhaften Grund hat und sich überall ganz genau an denselbrn anlegt, die Formen nicht im Geringsten unkenntlich macht. Gleichwohl entsteht so ein Kunstwerk von schönerer, eigenthümlicher Beschaffenheit und höherem Werthe. — Den Umstand, daß Praxiteles diejenigen seiner Marmorbilder, an welche der Maler Nicias die Hand angelegt hatte, am meisten schätzte, können auch wir nicht einem bloßen Firnißüberzuge, sondern nur zugleich einer vorgängigen Bemalung zuschreiben. Einen Firniß aufzutragen, welches eben keine große Kunst erfordert, dazu war Ersterer, der aus Marmor und Erz die schönsten Gestalten formte, gewiß selbst geschickt genug, zumal da die Alten flüssiges Harz hatten, worin sie etwas Wachs auflösen, und welchen Firniß sie mit einem Pinsel leicht aufstreichen konnten, auch punisches oder gebleichtes Wachs allein, durch das Anhalten heißer Eisen schnell flüßig gemacht, an den Statuen ziemlich bequem heruntergeleitet werden konnte und auf dessen dünnern oder dickern Auftrag, bei seiner Farblosigkeit und Durchsichtigkeit nichts ankam. Aber Farben richtig zu mischen und anzubringen, das erforderte einen geschickten Maler; und hatte dieser so das marmorne Bildwerk mit Farben behandelt, dann war es natürlich, daß derselbe zuletzt auch den Firniß gab. Die so als Färbung und Befirnißung sich uns aufdrängende Circumlitio des Nicias gewinnt noch mehr an Bestimmtheit durch folgende, von Caylus [110]) angeführte Stellen:

»Es ist gewiß, daß, nach dem Plinius, Zosimus unsers Wissens der Einzige von den Alten ist, der von der Einverleibung der Farbe in den Marmor geredet hat. Er sagt so:

»Man polirte den Marmor, um ihn geschickt zu machen, die Farbe anzunehmen und »in sich zu ziehen, alsdann trug man Farben darauf.«

»Zosimus setzt hinzu: »Die Operation endigte sich mit Auftragung einer scharfen(?) »Materie auf die Farbe, welche die Malerei fest hielt und sie so sehr an den Marmor an»heftete, daß beide zusammen nur eins ausmachten.«

Die Liebe der Alten zu ganz oder theilweise gefärbten Werken der Plastik thut sich schon durch folgende Nachrichten kund:

Bei den Aegyptern wurden die halberhobenen Bildwerke (Basreliefs) gewöhnlich farbig angestrichen, sowie größere und kleinere Statuen von Holz. [111]) Man strich im Alterthume bisweilen Statuen nicht allein mit Zinnober (Plin. 33, 7) und Judenpech (Plin. 34, 4) an, sondern man bemalte deren auch mit den bei Gemälden gewöhnlichen Farben. Wenigstens behauptet Pausanias (im 9ten Buche), daß in Creusis, dem Thespiensischen Ha-

110) Unter dem Titel: »Ueber ein Mittel, die Farbe in den Marmor zu bringen und die Züge dauerhaft zu machen.«

111) Hirt, Gesch. d. bild. Künste bei den Alten, S. 6 — 7.

fen, ein Bildniß des Vaters Bacchus, aus Gyps gemacht, mit Farben illuminirt, zu sehen gewesen. Und die Aegypter trugen bei ihren Gastereien ein Bildniß aus Holz, welches durch die Kunst des Bildhauers und Malers einem Todten völlig glich, in einem Sarge umher. Ein Mehreres erzählt Herodot, bei Gelegenheit der Beschreibung der bei den Aegyptern und Aethiopiern im Gebrauch gewesenen besondern Art der Begräbnisse. Um an der ehernen Bildsäule des Athamantes die Schaamröthe auszudrücken, vermischte Aristonidas, der Künstler, Eisen mit dem Erz, wodurch er einen röthlichen Schimmer hervorbrachte. (Plin. 34, 14.) Ferner liest man bei Plutarch (Symposiacon, Libr. V. quaest. 1.), daß ein berühmter Künstler bei Verfertigung der Statue der Jokastä zu dem Antlitze etwas Silber genommen habe, um dem Erzbilde die bleiche Farbe einer Sterbenden zu geben. Die Aegypter färbten auch das Silber mit Messing und Schwefel, aus Begierde, ihren Anubis auf den Gefäßen gemalt zu sehen. (Plin. 33, 9.) »Wenn man Blei unter Kupfer nimmt, so bekommen die Gewänder der Bildsäulen eine Purpurfarbe.« (Plin. 34, 9.)[112]) Die leichte Röthe oder das flüchtige Inkarnat auf den Wangen der, in der Gallerie zu Versailles stehenden Vestalin ist durch Färbung des Marmors hervorgerufen, wie Caylus vermuthet.

Vorstehende Notizen über die Färbung plastischer Werke beurkunden zugleich, wenn solches nicht ohnehin schon bekannt wäre, daß die Farben, welche auch hinsichtlich der Kleidung von nicht geringer Bedeutung sind, zum Ausdrucke derjenigen Leibes- und Seelenzustände, die sich in der Farbe des Körpers äußern, nicht entbehrt werden können. —

Die Harzmalerei, welche der so hoch vollendeten griechischen Malerkunst ganz angemessen oder vielmehr nothwendige Bedingung derselben war, erwies sich im Alterthume auch zu jener farbigen Verzierung hölzerner, marmorner und anderer Werke der Bildhauerkunst als am allerschicklichsten.

Durch die Bemalung mit den, von der Feuchtigkeit und dem Sauerstoff der atmosphärischen Luft nicht leidenden, Harzfarben[113]) erhielten diese Werke der Skulptur zugleich die besten schützenden Ueberzüge gegen die Angriffe des Wetters. Ein merkwürdiges Beispiel von der Schutzkraft des Harzfirnisses, mit welchem man die Farben zum Auftragen geschickt machte und den man, wenn es blos auf Schutzleistung ankam, auch rein, d. h. ohne Farbe, auftragen konnte, ist das, daß, wie Hr. Wiegmann in seinem mehrerwähnten Werke über die Malerei der Alten S. 106. bemerkt, an den Marmorstatuen aus den Giebelfeldern des Minerventempels zu Aegina, welche da, wo sie nicht bemalt und auch

---

112) Vergl. Franz Junius drei Bücher von der Malerei der Alten, Breslau bei Meyer, 1770. S. 248, 249, 491 und 492.

113) Unter Harzfarben verstehen wir immer die mit dem Harz-Bindemittel aus balsamischem Harze und einem gewissen geringern Theile Wachs angemischten Pigmente.

nicht mit Firniß überzogen worden, z. B. am nackten Körper, von den Einwirkungen des Wetters mehr oder weniger angegriffen sind, die Lippen und Augäpfel sich vollkommen glatt und unversehrt erhalten haben, welches lediglich dem Schutze der daselbst aufgetragenen Farbe oder vielmehr dem Bindungsmittel derselben zuzuschreiben ist. [114])

Jene bunten, lebhaften Harzfarben=Ueberzüge so mancher Bildhauerarbeiten (die übrigens bei ihrer Erhobenheit und in dieser heitern Farbenzierde keineswegs den Schein des wirklichen Lebens völlig ausdrücken sollten — welcher vollständig täuschende Ausdruck nur der Malerei auf ebenen Flächen erlaubt ist — sondern blos bestimmt waren, über diese Bildwerke mehr Lebendigkeit und Schönheit und eine größere Pracht zu verbreiten) konnten mit dem Pinsel so dünn gegeben werden und waren in dieser Zartheit so durchsichtig, daß dadurch die Feinheiten der Formen solcher höchst ausgeführten plastischen Werke durchaus nicht unkenntlich wurden. Sie hinderten also auch nicht die Unterscheidung der, den Meister erkennen lassenden Behandlung dieser Kunstwerke, zumal da die schönsten Marmorstatuen nicht überall bemalt zu werden pflegten, indem man, so viel wir wissen, nur Beispiele von der Bemalung der Augen, Wangen, Lippen, Gewänder, Kopf= und Fußverzierungen hat.

Dergleichen an alten Werken der Plastik angewendete Bemalungen hat Hr. Wiegmann im Abschnitt IV. seines Buches nachgewiesen; auch haben sich nach Fiorillo mehre so bemalte alte Statuen, worunter die, neun Palmen hohe Bildsäule der Agrippina mit dem kleinen Nero auf dem Arm eine der wichtigsten ist, erhalten. [115])

Die mit dem dünnen Firniße aus balsamischem Harze und etwas Wachs sorgfältigst angeriebenen und transparent aufgetragenen feinen Farben drangen in den außerordentlich porösen Marmor bis zu einem gewissen Grade leicht ein und legten sich überhaupt ganz genau an, hafteten fest und glänzten auch (wegen des im Bindemittel enthaltenen Wachses) so sanft, als polirter Marmor, dergestalt, daß dieser und die Farbe in eben gedachter Beziehung eins zu sein oder derselbe von der Natur gefärbt schien.

Caylus führt in seiner Abhandlung »über ein Mittel, die Farbe in den Marmor zu bringen und die Züge dauerhaft zu machen,« bei der Beschreibung der dem Röthel gleichenden rothen Farbe, an: Die Materie, welche den Grund dieses Rothen ausmache, sei ein harziger dicker Saft, unter dem Namen Drachenblut bekannt. Dieses Harz, allein gebraucht, bringe ein zu lebhaftes Roth, um den Ton des Röthels nachzuahmen, hervor; man mache es also mit einem Antheil Asphalt (Erdharz) dunkler. Mit dieser so zusammengesetzten und zerriebenen harzfarbigen Materie werde der Marmor bemalt, worauf man diesen erwärmen müsse, damit das Harz schmelze und den=

---

114) J. M. Wagner's Bericht über die äginetischen Bildwerke. §. IX.

115) Tüb. Kunstbl. Nr. 97 von 1832.

selben, ihn färbend, durchdringe. Weil aber doch die Zunahme der zur Schmelzung des Drachenbluts und Judenpechs nöthigen Hitze den Marmor verändern könne, so habe man, um diesem Uebel vorzubeugen, den Fluß solcher trockenen Harzfarbe dadurch zu erleichtern gesucht, daß man dieselbe mit einer Mischung von einem Theile Eidotter und sechs bis sieben Theilen Wasser gerieben, und mit dieser so zubereiteten Farbe gemalt und dann den Marmor erhitzt habe. Das Harz ist also hierbei der einzige Bindestoff und es ist handgreiflicherweise ganz einerlei, ob dasselbe die verlangte Farbe schon von Natur hat, oder ob ihm, wenn es farblos ist, solche erst durch schickliche Pigmente mitgetheilt wird. Trockenes Harz, wie Drachenblut und Asphalt, muß man auf dem Marmor durch Hitze zum Fließen bringen, wenn es in denselben eindringen und ihm seine Farbe mittheilen soll; flüßiges hingegen, wie Copaivabalsam, worin man etwas Wachs sich hat auflösen lassen, mit einer beliebigen passenden, höchst fein sich zertheilenden Farbe tingirt, dringt schon ohne Hülfe des Feuers hinlänglich ein, den Marmor dennoch eben so dauerhaft färbend. Und daß man diesem Harzfirniße (aus Copaivabalsam und Wachs), durch ganz feines Zusammenreiben mit geeigneten Farben, jeden gewünschten Ton geben kann, sowie daß der milde Glanz dieser Harzfarben dem des polirten Marmors gleicht, ist auch kein geringer Vortheil, denn so vielfarbig gleich von Natur gefärbte Harze giebt es nicht. Um die von Caylus beschriebene Röthseltinte auf diese Weise ebenfalls am leichtesten auftragbar und eindringlich zu machen, braucht man das Drachenblut und den Asphalt (welche sich, zumal als Harze, zu einem andern Harze recht wohl schicken) nur mit unserm harzigen Farbenauftragefirniße, dessen wir so eben gedacht haben, zusammenzuschmelzen und diese flüßige Harzfarbe mit dem Pinsel aufzutragen; hierbei hat man weder Eidotter, noch Wasser und auch kein Einbrennen nöthig. Sollte diese Harzmischung durch die farbigen trockenen Harze etwas zu dick geworden sein, so leistet ein Zusatz von Terpentinöl seine Dienste.

Bei denjenigen Statuen, welche wegen des herrlichen, glänzend krystallinischen und durchscheinenden Materials aus den Marmorbrüchen von Paros rc., besonders aber auch deßhalb, weil die reellen nakten Formen denen unserer, Grausen erregenden, Wachsfiguren im täuschenden Ausdrucke des Lebens nicht gleichen durften,[116]) weiß bleiben sollten, konnte zu ihrer Verwahrung gegen die Witterung, namentlich gegen die Luft und die, besonders

116) Je mehr dagegen in der eigentlichen Malerei auf Tafeln und Wänden die Natur in Form (welche letztere hier auf einem künstlich hervorgerufenen bloßen Anscheine beruht) und Farbe täuschend nachgeahmt wurde, desto angenehmer, bewunderungswürdiger und verdienstvoller waren die Bilder, die Gemälde. Mengs konnte das schlafende Weib auf einem von Tizian gemalten, sehr schönen Bacchusfeste nicht genug bewundern, vorzüglich deshalb, weil die, von einem ausnehmend schönfarbigen Gewande umgebenen Fleischtheile so natürlich zu sein schienen, daß man in dieser Art nichts Schöneres in der Welt sehen könne.

bei — auch in Griechenland gewöhnlichem — abwechselnden Froste zerstörend einwirkende Nässe, der reine Farbenauftragefirniß, der aus flüssigem Harze und Wachs bestand, angewendet werden.

Laut eines, in dem archäologischen Intelligenzblatte zur Halleschen allgemeinen Literaturzeitung Nr. 62. vom August 1833 abgedruckten Briefes aus Rom, vom 10. Juli desselben Jahres, hat man bei einer, am Tage zuvor, Seitens einer Gesellschaft von neun Architekten verschiedener Nationen, in Beziehung auf die antike Färbung der, über 1600 Jahre alten, Trajanssäule veranstalteten genauen Untersuchung wahrgenommen, daß dieses Monument mit (rein goldgelber und zuweilen in's Röthliche spielender) Harzfarbe — Harz-Wachsfarbe — bemalt worden ist: denn der von diesen Herren untersuchte Farben-Ueberzug zeigte sich »hart und harzähnlich und glasartig im Bruche.« Da nun, nach dem weitern Inhalte desselben Briefes, die Farbenkruste an dieser Säule der angeblich enkaustischen Bemalung an dem Theseustempel und am Parthenon durchaus gleicht: so ist es ausgemacht, daß die Malereien an diesen alten Denkmälern der Baukunst ebenfalls mit Harzfarben (Balsamharz-Wachs-Farben) ausgeführt sind. Enkaustische können diese Farbenkrusten darum nicht sein, weil in der Enkaustik das bloße Wachs zum Farbenträger diente, dasselbe aber, wenn es auch noch so alt ist, seine Weichheit oder Fettigkeit nicht verleugnet und darum nicht glasartig im Bruche ist u. s. w. Ein harter, harziger, und an abgebrochenen Theilchen wie Glas glänzender Körper entsteht aber gerade, wenn ein flüssiges Harz, wie Copaivabalsam, mit wenigerm Wachse vereinigt wird. Wachs war hiernach allerdings auch in diesen Farben enthalten, jedoch nicht alleiniges Bindemittel; übrigens schickte sich ja die reine Wachs- oder Griffelmalerei, die Enkaustik, bekanntlich nicht zum Bemalen von Wänden.

Daß der Marmor durch einen Ueberzug von Wachs gegen die nachtheiligen Einflüsse der atmosphärischen Luft und des Regens conservirt wird, und daß mithin das Wachs in dieser Beziehung dem Harze gleich zu schätzen ist, mit welchem wir es, um diesem die nöthige Fettigkeit mitzutheilen und so aus beiden Stoffen das dauerndste Farbenbindemittel zu ziehen, vereinigen, wird schon allein durch die hier folgende interessante Notiz bestätigt, die wir dem Herrn John Henny zu London verdanken: »Ich behandelte vor sieben Jahren die Friese an dem Athenäum und die Façade von Hyde-Park nach meiner Methode, und zwar, wie die Zeit lehrte, mit günstigem Erfolge. Meinen ersten Versuch machte ich mit einem Stücke polirten Marmors, auf welches ich mit einem Haarpinsel einen dünnen Streifen Wachs auftrug, und welches ich hierauf der Wärme aussetzte, bis alles Wachs in den Stein eingedrungen war. Einen ähnlichen Streifen machte ich mit einem Gemenge von Wachs mit etwas Terpentin[117]); das Wachs drang hier tiefer ein, doch war es

117) Ein in der Wärme leicht fließendes weiches Harz. Der venetianische Terpentin ist der beste.

auch für sich allein $\frac{1}{16}$ Zoll tief in den Marmor eingedrungen. Den auf diese Weise behandelten Marmor setzte ich einen ganzen Winter über auf dem Hausdache der Witterung aus, und die Folge hiervon war, daß er überall, ausgenommen an den mit Wachs eingelassenen Stellen, seine Politur verloren hatte. Hierdurch von dem Nutzen des Wachses überzeugt, entschloß ich mich, eine Marmorbüste mit Wachs zu behandeln: der beste Erfolg krönte meine Arbeit. Der mit Wachs behandelte Marmor hat durchaus keinen unangenehmen Glanz, wie man allenfalls glauben möchte; sondern er sieht ganz so aus, wie der feinste, gut aufbewahrte alte Marmor. Um das Wachs einzulassen, mache ich dasselbe so warm als möglich, und eben so erhitze ich den Marmor selbst, nachdem ich alle fremden Substanzen von dessen Oberfläche entfernt habe; das überflüssige Wachs beseitige ich mit einem Wollen= oder Baumwollentuche. Man kann das Wachs auch in Terpentinöl gelöst auftragen; doch dringt es für sich allein schon so tief in den Marmor ein, daß dieß nicht die Mühe lohnen dürfte; das Wachs dringt für sich schon $\frac{1}{16}$ Zoll tief ein, und dieß genügt, um den Stein gegen Einwirkung von Feuchtigkeit zu schützen. Ich wende weißes Wachs an, weil dieß die Farbe des Marmors am wenigsten verändert; in gewöhnlichen Fällen dürfte sich jedoch auch anderes Wachs als Schutzmittel eignen. Handelt es sich um eine große Statue, so beginne ich das Einlassen am Kopfe; ich mache das Wachs so warm als möglich, und bediene mich, um die Statue nicht berühren zu dürfen, erhitzter Eisen, um das Wachs bis auf den Boden herabzuleiten. Der Zweck meines Verfahrens ist, das Eindringen des Wassers in den Stein, wodurch die Verwitterung begünstigt wird, zu verhüten; auch wird dem Marmor auf diese Weise die glänzende Weiße benommen, so daß er wie der best aufbewahrte alte Marmor, den ich je fand, aussieht. Die Zeit, während welcher das Wachs den Marmor schützen kann, weiß ich nicht anzugeben; sie muß aber bedeutend sein, da das Wachs weniger Veränderungen an der Luft erleidet, als irgend eine andere ähnliche Substanz.« (Aus dem Repertory of Patent-Inventions. November 1835)[118]). Diese Schutzkraft des Wachses beruht auf den harzartigen Eigenschaften desselben, nämlich auf dessen Unauflöslichkeit in Wasser und Unzersetzbarkeit in der Luft. Da nun wirkliches Harz diese Eigenschaften wenigstens in eben demselben Grade hat, ja eben hierdurch sich charakterisirt: die Feuchtigkeit abhält und von der Luft nicht zersetzt wird; so geht man eben so sicher, wo nicht noch sicherer, wenn man die marmornen Werke mit unserm Farbenbindemittel aus einem Theile Wachs in 29 Theilen Copaivabalsam kalt aufgelöst, überzieht, welche Flüssigkeit so auf die bequemste Weise, ohne Hülfe heißer Eisen, mit dem Pinsel angewendet werden kann und in den sehr porösen Marmor leicht und tief genug eindringt, diesen auch in einem ähnlichen

118) Mitgetheilt in dem polytechnischen Journale.

angenehmen Glanze erscheinen läßt; dieser Firniß ist auch ganz durchsichtig und wird, ohne zu springen, so hart, daß sich kein Staub darauf festsetzt. —

Die Alten pflegten das Aeußere ihrer Tempel ꝛc. aus unansehnlichem, grobkörnigem Stein, zur Ausgleichung der Unebenheiten und Poren desselben, mit einem sehr festen Stuck, dem Marmorstuck, zu bekleiden und diesen abzuschleifen, um dadurch solchen Gebäuden zunächst das herrliche feine Ansehen zu geben, als wären sie ganz aus dem schönsten polirten weißen Marmor erbaut, und um zugleich den groben Stein, durch die Dichtigkeit, Härte und Politur dieses Stucks gegen das Auswittern zu verwahren. Die Wirksamkeit der Politur und der so eben berührten beiden andern Eigenschaften des Marmorstucks als Schutzmittel hat Herr Wiegm. an dem Stucküberzuge der Tempel zu Pästum, des Sibyllentempels zu Tivoli, an alten Wandbekleidungen auf der punta del Posilipo bei Neapel ꝛc. mit Staunen beobachtet. Stellen, auf denen die ursprüngliche Politur einmal zerstört war, fand er oft bis auf ¼ Zoll tief ausgewittert, während die übrige Oberfläche durch die unversehrte Politur vollkommen erhalten war [119]). Daneben diente dieser sehr harte, weiße und glänzende Stuck denjenigen äußern Theilen des Gebäudes, welche mit Harzfarben [120]) verziert oder bemalt werden sollten, unmittelbar zum angemessensten Grunde.

---

119) Wiegm. »Die Malerei der Alten,« S. 119.

120) Worin sich, wie oft erwähnt, auch Wachs befand.

Wenn, nach Vitruv IV. 2. die Triglyphen, zum Schmuck der Architektur, mit Wachs blau gefärbt wurden, und, nach K. O. Müller's Kunst. Archäol. S. 392, auf dieselbe Weise wohl auch die Lacunarien bemalt worden sein sollen, so dürfte diese Bemalung doch wohl nicht mit dem Griffel (enkaustisch), sondern mit dem Pinsel und mit in flüssigem Harze (Balsam) aufgelöstem Wachse — welches Mischmittel (tempera), das wir Harzfirniß nennen, von den Alten unter die Wachsauflösungen gezählt worden sein mag; gleichwie auch die Malerei zur Verzierung der Schiffe Wachsmalerei genannt wurde, obgleich hierzu dem Wachse auch eine Art Harz, zum Schutze gegen das Meerwasser und zur größern Härte beigemischt war — geschehen sein. Zu jener Gattung von Wachs- oder Harzmalerei (die auch eine Temperamalerei war), werden auch die, angeblich mit Wachsfarben geschehenen, Bemalungen der Gefäße in Alexandria gehören, wovon Herr Hofr. K. O. Müller in der Kunst-Archäol. S. 393, redet, welche Gefäße »ganz nach Art der Wände, mit bunten Farben auf einer weißen Unterlage gemalt sind;« denn auf Wände wurde, nach Plinius XXXV. 31, enkaustisch, d. h. mit dem Griffel und mit Hülfe des Feuers, nicht gemalt, und wie hätte auch der Grund (aus Kreide ꝛc.) weiß bleiben können, wenn erwärmtes Wachs in denselben eingedrungen wäre, — das Eindringen des Firnisses dagegen ließ sich leicht verhindern, schon durch einen vorgängigen Ueberzug von Hausenblasenleim oder dergl.

Auch im Innern der Bauwerke wurde dieser vortreffliche Marmorstuck zur Bekleidung der, durch harzfarbige Verzierungen und Gemälde zu schmückenden, Wände häufig benutzt.

Der Marmorstuck der Alten, sammt dem roheren Mauerüberzuge darunter, besteht nach der von dem Hrn. Prof. Geiger vorgenommenen chemischen Untersuchung bemalter und zum Theil unbemalter Wandstückchen aus Pompeji und andern Orten, sowie nach den damit übereinstimmenden Nachrichten, welche Plinius[121]) und Vitruv[122]) uns hinterlassen, in den obern Lagen aus reinem, blendend weißen Marmor oder — was gleichbedeutend ist — Kalkspath (krystallinischem kohlensaurem Kalk oder krystallisirter Kreide), der zur obersten, abgeschliffenen oder polirten, Schicht ganz fein, zu der nächst darunter liegenden aber gröblicher gepulvert und, wie die chemische Untersuchung weiter ergeben hat, ein, mitunter mit faserigen Theilchen untermengtes organisches und zwar zum Theil thierisches, auf Milch und vielleicht Seekräuter schließen lassendes, Bindemittel enthält. »Die untere (gröbste Schicht des Tectoriums), mit Steinchen oder Stückchen Lava gemengte, konnte gewöhnlicher ätzender Kalk gewesen sein, und mit der Zeit Kohlensäure angezogen haben, weil der Kalk, wenn er mit Kies oder andern ähnlichen Körpern gemischt wird, zum festen Kitt zusammen härten kann;« aber auch selbst diese unterste Lage hat, außer dem Kalk, einen organisch-thierischen Stoff zum Bindungsmittel; — diese, blos zur Vorbereitung, zur Ausfüllung der Ritze und ersten allgemeinen Ebenung der Mauer gedient habende, Kalkmörtel-Unterlage konnte jedoch, wegen des über ihr befindlichen dichten und ziemlich dicken Marmorstucks, auf die Farben nicht einwirken. Herr Davy entdeckte an den Stucks der Bäder des Titus und an der aldobrandinischen Hochzeit dieselben Lagen[123]).

Dieser trockne Stuck bekam durch das Abschleifen eine eben so schöne, glatte und schimmernde Oberfläche, als eine auf gleiche Weise polirte Marmortafel: denn er bestand ja oben lediglich auch aus Marmor oder Kalkspath, und das Pulverisiren und die Wiedervereinigung der Theilchen zu einer beliebig großen Fläche, vermittelst eines leimartigen Bindemittels, machte darin keinen Unterschied.

Nach Plinius erfordert eine gute Mauerbekleidung drei Schichten Sandmörtel und zwei Lagen Marmorstuck; nach Vitruv gleichfalls, der übrigens auch vom Marmorstuck drei Schichten verlangt[124]). Beide Schriftsteller unterscheiden also förmlich den Sandmörtel von dem Marmorstuck. Zur Bereitung des erstern war Aetzkalk durchaus nöthig, nicht aber zu dem letztern, und so hat sich denn auch nur in dem Sandmörtel ein solcher

---

121) Plin. XXXV. 23.

122) Vitruv. VII. 3 u. 4.

123) Dr. Roux in der, Anmerk. 6 bezeichneten Schrift, S. 56.

124) Wiegm. S. 175.

Kalk bei den Analysen gefunden. In diesen Kalkmörtel wird man, während derselbe noch feucht war, die gröbste Lage des Marmorstucks, oder vielmehr die gröbsten Marmor- oder Kalkspath-Stückchen, durch das Schlagen mit Stecken, zum Theil eingetrieben haben, um eine möglichst genaue Verbindung zu bezwecken. Mit den eingetriebenen Theilchen des Marmorstucks, der, wie gesagt, nicht Aetzkalk, sondern eine thierische Substanz als durchgängiges Bindungsmittel hatte, kam natürlicherweise auch etwas von diesem letzten, in welches sie eingehüllt waren, in die Kalk- oder Sandmörtel-Unterlage, weshalb sich auch hierin ein Theil jenes thierischen Bindestoffes zeigte.

Der Zweck der verschiedenen Schichten übereinander, die zusammen meistens über zwei Zoll, — ja zuweilen über vier Zoll stark waren [125]), wird kein anderer gewesen sein, als die Verfertigung einer möglichst dauerhaften und schönen Mauerbekleidung, die man entweder mit Harzfarben bemalen, oder, nach dem Poliren, in ihrer marmorartigen Beschaffenheit, weiß, lassen konnte. Von der angegebenen Stärke kam blos ungefähr ein halber Zoll auf den Marmorstuck [126]), der dann durch das Glattschleifen [127]) noch dünner wurde. Die übrige Dicke blieb für den Sandmörtel. Bei solcher nicht unbedeutenden Stärke dieses letztern hatte man zu dessen Bereitung eine ganze Menge gut gebrannten und gelöschten und, »damit er sich durchgängig zu einem sehr zarten Brei zertheilt hat, und nicht etwa klumpig und kriefelig sei,« möglichst alten, Kalkes nöthig, den die Römer zu dem Ende gewöhnlich mehre Jahre in der Grube unter einer Sanddecke liegen ließen [128]).

Daß eben dieser Kalk-Sandmörtel nur die gewöhnliche Mauerbekleidung bei den Alten, und von dem Marmorstuck unabhängig gewesen sei, erhellet schon daraus, daß Plinius alter Bau-Gesetze erwähnt, denen zufolge es den Bauunternehmern verboten war, frischern Kalk, als dreijährigen zu gebrauchen [129]). Noch bestimmter ergibt sich solches aus der Bemerkung eines sachkundigen Römers [130]), wonach »eine mäßige Temperatur erforderlich ist, damit das Mauerwerk die Feuchtigkeit in sich selbst verschlucke und eine feste Verbindung eingehe [131]), was sich also nur auf die Mauer selbst, auf die Herstellung einer soliden Wand, nicht aber auch auf eine feinere Wandbekleidung aus Marmor-

125) Wiegm. S. 184.

126) Vergl. die chemische Unters. Anmerk. 6. S. 25, 37 ꝛc.

127) Herr Prof. Geiger sagt in der mehrerwähnten chemischen Unters. S. 48, daß das unter IX. beschriebene Stückchen Wand, welches weiß, unbemalt war, »auf der einen Seite glatt geschliffen« worden sei.

128) Plin. XXXVI. 23. — Calx intrita. — Wiegm. S. 182.

129) Wiegm. S. 182.

130) Frontinus Sext. Jul. De aquaeductibus Romae commentarius §. 123.

131) Wiegm. S. 184.

stuck, welcher wohl nicht an allen Wänden angebracht wurde, wenigstens zum Bau nicht schlechterdings nöthig war. Durch die Bekleidung mit dem Kalk= oder Sandmörtel, welcher in 8—12 Tagen völlig austrocknete, erhielten die Wände eine ungemeine Dauer und der Marmorstuck sammt den Malereien Schutz gegen die Mauer=Feuchtigkeit, indem er diese einsaugte, und der Kalk mit dem Kies und den Mauersteinen, unter Mitwirkung dieser Feuchtigkeit und des zurückgebliebenen Theiles von dem bei der Bereitung gebrauchten Wasser[132]), immer fester zusammenwuchs, während er, der Aetzkalk, sich in kohlensauren Kalk, oder in ein basisches Salz verwandelte[133]).

Herr Prof. Geiger sagt in der chemischen Untersuchung alt=römischer Farben (s. Anmerk. 7.) S. 51: »Die Wand IX. ist auch größtentheils kohlensaurer Kalk (»gepulverter Kalkspath«) mit Alaunerde, Eisenoxyd und wenig Bittererde gemischt, durch faserige organische Theile befestiget.« Weißer kohlensaurer Kalk von krystallinischem Gefüge, oder Kalkspath aber und weißer Marmor ist ziemlich einerlei; Herr Wiegmann (S. 179 u. 180) erläutert dieses trefflich mit folgenden Worten: »In den alten Wandbekleidungen findet man weit häufiger reinen Kalkspath, als Marmor. Und doch nannten die Römer diesen Stuck marmoratum. Dieser Widerspruch lös't sich jedoch gänzlich auf, wenn wir erwägen, was Vitruv (VII. 6.) von dem Marmor sagt, und was auch, strenge genommen, noch nach unsern heutigen Begriffen davon richtig ist. Den Marmor, von dem er sagt, daß er als dem Kochsalz ähnliche glebae vorkomme, nennen wir Kalkspath. Und dieser ist in seinen eigenthümlichen Formen krystallisirter kohlensaurer Kalk. Ganz dasselbe ist aber auch der Marmor, d. h. was man im strengeren Sinne des Worts so nennt. Zwischen den Krystallen ist nur der Unterschied, daß die des Marmors meist kleiner und in größere Massen vereinigt vorkommen und in der Regel ganze Gebirge bilden; während die des Kalkspaths sich vollkommner ausgebildet haben, und mehr als Schollen oder Nieren gefunden werden, und eben wegen der vollkommnern Krystallisation größere Absonderungsflächen zeigen. Oder ganz populär: der Marmor verhält sich zum Kalkspath, wie der Hutzucker zum Candis. Daher konnte es auch keinen wesentlichen Unterschied machen, wenn man statt des Einen das Andere nahm. Und so dienten in solchen Gegenden, wo kein Kalkspath vorkam, Brocken und Abgänge von Marmor aus den Werkstätten der Marmorarbeiter statt dessen.«

---

132) Nach Hrn. Wiegm. S. 186 läßt nämlich der Aetzkalk, — welcher vielleicht während der Mörtelbereitung unter dem häufigen Verarbeiten und Durchrühren schon eine Quantität Kohlensäure aus der Luft absorbirt, — wenn er im Mörtel des Mauerwerks von der äußern Luft abgeschlossen ist, nicht alles mechanisch beigemengte Wasser durch Verdunstung fahren, sondern hält davon eine den Bindungsproceß begünstigende geringe Menge hartnäckig zurück.

133) Vergl. Wiegm. S. 186.

Herr Wiegmann S. 36 hält den Marmorstuck der Alten für einen Kalkstuck, wobei der Marmor nur als Zuschlag in den obern Lagen, wie der Kies rc. in der oder den untern Lagen, gedient habe. Aber unsere obige Angabe, »daß sich in den obern Lagen des alten Marmorstucks kein Aetzkalk befinde, daß vielmehr das Marmorpulver durch eine thierische Substanz so fest zusammen verbunden und dieser Marmorstuck nur unten, wo er den Kalkmörtel berührt, an diesen dermaßen angewachsen sei, daß die Schichten schwierig von einander zu trennen waren,« gründet sich auf chemische Untersuchungen und alte schriftliche Nachrichten. Auch beweist schon der Name »Marmorstuck« (marmoratum), daß dieses kein Kalkstuck war. Seite 131 hat Herr Wiegm. die häufige Anwendung des Marmorstucks und dessen gänzliche Verschiedenheit vom Kalkstuck selbst anerkannt, indem er daselbst sagt: die Alten hätten den erstern noch mit Frescotünchen (nassem Kalk rc.) überzogen, um die Frescomalerei, welche freilich auf Marmorstuck sonst nicht ausführbar ist, anwenden zu können. Von solchen Kalkübertünchungen hat sich indeß bei den chemischen Prüfungen des Marmorstucks nichts gefunden. »Daß unmittelbar auf »Marmor nicht jene Frescomalerei, welche lediglich nur durch den unterliegenden (Kalk-) »Stuckgrund (der beim Auftragen der Farben noch naß sein muß) haltbar wird, ange»wendet wurde, versteht sich von selbst. Bei einem so dichten und schönen Grunde, wie »die Oberfläche des geschliffenen Marmors bietet, mußte man, — abgesehen davon, daß »der (Kalk-) Bekleidungsstuck darauf nicht einmal dauernd haftete, — an eine Malerei »denken, welcher jene Eigenschaften vortheilhaft werden und zu gut kommen konnten[134].« Und eine solche war vor allen die Harzmalerei, die auch auf Marmorstuck mit eben demselben Erfolge wie auf reinen Marmorflächen sich anwenden ließ; denn Marmor bleibt immer Marmor, er mag aus dichtvereinigtem Pulver oder aus ganzen Stücken bestehen; was daher oben von dem Marmor überhaupt gesagt worden ist, gilt auch ganz von dem daraus (mit einer flüssigen thierischen Klebmasse) bereiteten Stuck, der auch, wie jener, trocken abgeschliffen oder polirt wurde. Und so wenig der Fresco-Kalkstuck auf Marmor in Brocken taugte, eben so wenig war er auch auf einem Marmorstuckgrunde gut anzubringen rc.

Gegen die Ueberziehung der Außenwände jener Bauwerke mit Kalkstuck und dessen Verzierung mit Frescofarben spricht noch der Umstand, daß die Nässe den Kalk (woraus dieser Stuck hauptsächlich und in der obersten Lage, worauf die Farben ohne weiteres Bindemittel sitzen, allein besteht) bei längerer Einwirkung auf denselben, besonders wenn solcher noch nicht sehr lange aufgetragen ist, leicht erweicht und also zugleich die Farben mit auslöscht. Ehe der chemische Prozeß, den die Absorption von Kohlensäure und Wasserdämpfen in der Kalkstuck-Masse unterhält, sein Ende erreicht hat, d. h. ehe dieser Stuck

134) Wiegm. S. 123 — 124.

an Härte dem Marmor oder dem Marmorstuck gleichkommt, oder ehe sich der Aetzkalk in kohlensauren Kalk umwandeln kann[135]), zu welcher Verwandlung oder Steinbildung vielleicht eine Zeit von mehren Jahrtausenden erforderlich ist, unterdessen ist die, gleich von Anfang dem Wetter ausgesetzte, mit Wasser- oder Kalkwasserfarben bedeckte, Frescotünche aus gewöhnlichem Kalk, durch das, diesen letztern in den ersten Zeiten leicht auflösende, Regenwasser ꝛc. längst mehr oder weniger zerstört.

Der Marmorstuck der Alten, den diese auch selbst marmoratum nannten, besaß hingegen, als aus pulverisirtem wirklichen Marmor, oder aus, damit ganz übereinkommendem, wenigstens eben so festem und für die Farben unschädlichem, Kalkspath (krystallisirtem kohlensaurem Kalk) bestehend, gleich nach dem Trocknen schon die ganze Marmorhärte und also die nöthige Festigkeit, um dem Wasser widerstehen zu können; welcher Widerstand dadurch noch vollkommener wurde, daß man diesen Marmorstuck durch das Abschleifen förmlich polirte. Welchen erstaunlichen Schutz aber schon die Politur gegen das Wetter leistete, hat man bereits erfahren. Die Ursache davon ist offenbar. An der durch die Politur erlangten, fast spiegelglatten Oberfläche der Steinmasse konnte das Wasser nicht haften; es floß vielmehr leicht ab, und was zurückblieb, verdunstete schnell. Deßhalb konnte auch der mit Regen abwechselnde Frost dem Marmorstuck nicht schaden, und das Auswittern desselben nicht Statt finden.

Daraus, daß, bewiesenermaßen, der Marmorstuck der Alten in den obersten Schichten keinen ätzenden Kalk enthielt, folgt schon allein mit Bestimmtheit, daß alle die farbig verzierten alten Wände, welche mit einem solchen Stuck bekleidet waren, beziehungsweise noch bekleidet sind, nicht al fresco, als wozu ein Kalkstuckgrund zum Binden der Farben unumgänglich nöthig ist, sondern — gleich denen vom Hrn. Prof. Geiger hinsichtlich der Farben, des Grundes und des Bindemittels Beider, chemisch untersuchten altägyptischen und altrömischen Wandstückchen — mit Harzfarben bemalt worden, mit welchen man, wie nachgewiesen, auch die Trajanssäule, sowie den Theseustempel und das Parthenon verziert hat.

Dasselbe gilt nun auch von den übrigen mit Farben geschmückten ähnlichen Bauwerken des Alterthums, welche einen gleichen Stuck tragen.

Bemerken muß ich noch, daß die der chemischen Prüfung unterworfenen altägyptischen und altrömischen Wandmalereien wohl deßhalb nicht durchgängig Marmor oder Kalkspath — krystallinischen kohlensauren Kalk — sondern in der obersten Lage nur einen solchen kohlensauren Kalk, welchen wir feine Kreide nennen, hatten, weil hier der ganze

135) Was hier der Aetzkalk erst nach sehr langer Zeit wird, um seine völlige Dauerhaftigkeit zu haben, nämlich kohlensaurer Kalk oder unschädliche krystallisirte Kreideerde, Kalkspath, das ist der Marmor bereits.

Stuck mit Harzfarben bedeckt wurde, die den Kreidegrund, welcher, jener langen Erfahrung zufolge, hierzu fest genug war, von oben schützten und den Grund (durch theilweises Eindringen des Bindemittels in denselben) zugleich noch härter gemacht hatten. Zum Stuck an den Außenwänden der Gebäude, welcher, weil diese nur an gewissen Theilen bemalt wurden, größtentheils unbedeckt blieb, wählte man dagegen Pulver von dem härtern Marmor oder Kalkspath statt Kreide. Indeß überzogen die alten Römer auch solche innere Wände, welche nur theilweise bemalt oder auch in gewissen Feldern nur einfarbig überzogen werden sollten, mit einem durchgängigen Marmor- oder Kalkspath-Stuck, um denselben durch das Abschleifen jene schimmernde Glätte oder Politur zu geben, wovon Herr Wiegm. (S. 25 rc.) bei Beschreibung der auf diese Weise decorirten antiken Gemächer redet. Daher und weil die Harzfarben, wegen des Wachses im Bindemittel, einen, dem des polirten Marmors ähnlichen, feinen Glanz haben und unter gewissen Umständen auch nur sehr schwach glänzen, sind (was Herr Wiegm. als einen charakteristischen Vorzug vor den modernen Dekorationen bezeichnet) »die Grundfarben mehr oder weniger glänzend, und von so ebener Oberfläche, als wäre die ganze Wand geschliffener Marmor[136]).« Jene Harzfarben haben ja auch wirklich einen polirten Marmorgrund. Und daß dabei die Farben so leuchten, als schimmere der helle Grund durch, wodurch sie ein fast stoffloses Ansehen gewinnen[137]), das kommt davon her, daß solcher weiße und glänzende Marmor- oder Kalkspath-Stuck-Grund durch die transparenten (dünn aufgetragenen klaren) Harzfarben wirklich herausschimmert und also von Innen heraus diese gleichsam erleuchtete.

An den Tempeln zu Athen, Sunium u. s. w., welche, ungeachtet sie aus dem schönsten Marmor erbaut waren, dennoch mit Farben verziert wurden, konnte natürlicherweise eben so wenig, als bei dem Marmorstuck, die Frescomalerei, wohl aber mit größtem Vortheil die Harzmalerei, wozu der weiße, dichte und fein abgeschliffene Marmor den vortrefflichsten Grund darbot, in Anwendung kommen. Die heitern, klaren und der Witterung widerstehenden Harzfarben wurden durch solche hervorschimmernde weiße Unterlage noch schöner, lebhafter und saßen auch auf diesem harten Grunde, in welchen der Farbenträger zum Theil sogar eindrang, sehr fest. Während man auf andern Wänden für diese Farben gewöhnlich einen Marmorstuck erst künstlich bereiten mußte, fand man hier gleich einen reinen Marmorgrund schon auf's Beste zugerichtet.

Die angeführten Beispiele von vorkommenden Harzfarben an antiken Werken bildender Künste, sowie die Natur dieser alten Harzmalerei selbst, rechtfertigen vollkommen unsere, solchergestalt genügend begründete, Annahme, daß in der That, wie sich auch, nach nun erfolgter Wiedererkennung dieser Gattung von Malerei, gar nicht anders vermuthen läßt,

136) Wiegm. S. 24.

137) Wiegm. S. 24.

die ölartig-flüssigen Harzfarben (Harz-Wachsfarben) es waren, vermittelst deren man auch Bau- und plastische Bildwerke aus Marmor ꝛc. theilweise zu bemalen pflegte. Die so mit Harzfarben bedeckten Theile erhielten auch (durch das Harz und Wachs) zugleich mehr Fähigkeit zum Widerstand gegen das Wetter.

Wenn Herr Wiegm., nach S. 124, in der Malerei auf Marmor die enkaustische vermuthet, so brauchen wir nur darauf aufmerksam zu machen, daß die von erstarrtem bloßen Wachs durchdrungenen Farben sich mit einem mehr oder weniger erwärmten metallenen Griffel oder Spatel schwerlich so fein und so egal ausbreiten ließen, als besonders bei Marmorbildwerken nöthig ist, und daß es schon schwierig genug war, Täfelchen kunstmäßig damit zu bedecken, die man bequem vor sich nehmen und beliebig drehen konnte. Größere Tafeln verursachten noch mehr Beschwerlichkeit in der Behandlung. Wie höchst umständlich würde es nun gar gewesen sein, wenn man diese so mühevolle Wachsfarbenbearbeitung (Malerei kann man die Enkaustik eigentlich nicht nennen, weil dabei nicht der Pinsel gebraucht werden konnte) auf ungleiche Flächen, wie Statuen, und auf weitläuftige architektonische Glieder und Ornamente an Tempeln u. s. w. hätte anwenden wollen! — Weßhalb sollte man auch überhaupt zu dem in Rede stehenden Zwecke die Enkaustik gewählt haben, da man die, unvergleichlich leichter von der Hand gehende und, wegen des Bindungsmittels aus mehr Harz als Wachs, noch dauerndere, viel feinere, klarere und durchsichtigere, also auch zu diesem Behufe vorzüglich geeignete, Harzmalerei hatte! —

Auch die Pinsel-Wachsmalerei (wobei zerlässenes Wachs gefärbt und, zur längeren Flüssighaltung noch etwas ätherisches Oel zugesetzt wurde), war, wegen des Ueberflusses an Wachs in den Farben und wegen dessen zu baldiger Erstarrung, blos ein grober Anstrich, den man lediglich nur zum Bemalen der Schiffe benutzte.

Die ungleich größere Feinheit der Harzmalerei beruht darauf, daß dem, von Natur wie fettes Oel flüssigen, balsamischen Harze nur wenig Wachs zugegeben wurde, welches aber dennoch in jeder Beziehung schon hinreichend war.

Es darf nicht auffallen, daß die Alten die Harzmalerei selbst von den größten Flächen nicht ausschlossen, wenn es z. B. galt, einen Tempel inwendig mit schönen Gemälden an den Wänden und mit vielfarbigen einfachen Ueberzügen, oder auch mit Figuren, als: gemalten Mäandern, Löwenköpfen, farbigen Eiern, Schlangenzungen, Blumen, Laubwerk u. s. w. am Gesimse, sowie mit Lacunarien an der Decke u. s. w. — und, bei ihrer Vorliebe für Farbenpracht, auch auswendig mit heitern farbigen Verzierungen und wirklichen Abbildungen von Menschen, Thieren und andern Gegenständen, an den dazu geeigneten Architekturtheilen, namentlich am Gebälk, beziehungsweise auf den Metopentafeln und Friesen, »welche dann die Tempel als blühende Kränze von harmonischen Formen- und Farbenzusammenstellungen, die mit der Farbenpracht des Himmels und der übrigen Natur

in vollkommener Harmonie standen[138]),« dauernd zu schmücken: denn bei öffentlichen Gebäuden, besonders bei den Heiligthümern, boten ja die Griechen bekanntlich Alles auf, was ihre Kunst und ihr Nationalreichthum vermochten. Freilich war die Harzmalerei, mit deren gewöhnlichem oder hauptsächlichem Gebrauche auch die häufige Anwendung des, dazu ganz passenden, Marmorstucks und Kreidegrundes ganz übereinstimmt, etwas kostspieliger, als gewisse andere Arten der Malerei, dafür aber unvergleichlich vollkommener, schöner und dauerhafter, so daß der Nutzen die Mehrausgabe weit überwog und diese letztere gar nicht in Betracht kam; daher wurde sie von den Alten dennoch vorgezogen. —

Noch ist nöthig die nähere Betrachtung jenes Briefes des Cav. Gerardo Bevilaqua Aldobrandini, wonach italienische Gelehrte behauptet haben, daß die Wandgemälde zu Pompeji kein Wachs zum Farbenbindemittel hätten. Die deshalbige Notiz im Stuttg. u. Tüb. Kunstblatte von 1835. Nr. 72. S. 300. ist folgende: »Auch in Italien hat man neuerlich mancherlei Versuche in der enkaustischen oder Wachsmalerei angestellt, in der Voraussetzung, daß die Wandmalereien in Pompeji in dieser Weise ausgeführt seien. Der Verfasser behauptet dagegen: er habe weder an den antiken Malereien »zu Rom, noch an denen zu Pompeji, die er mit vorurtheilsfreien Künstlern und gelehrten »Chemikern untersucht, irgend eine Spur von beigemischtem Wachse entdecken können. Seiner Meinung nach sind diese Gemälde blos mit Wasserfarben auf den wohl zubereiteten »und geglätteten Bewurf ausgeführt und erst nach Beendigung und Trocknung mit einem »Firniß überzogen. Niemals seien thierische oder Pflanzenfarben gebraucht, sondern bloße »Erdfarben, wie sich aus der Untersuchung des zu Pompeji gefundenen Ofens und der »Buden und Farbengefäße eines Malers ergebe, wo sich blos abgeklärte Erdfarben, Schmalten, Ocker und Zinnober gefunden hätten. Purpur von Cochenille, Rothholz, Krapp und »die verschiedenen Lacke fänden sich niemals in den alten Malereien angewendet, woraus er »sich völlig überzeugt habe, daß alle antiken Dekorationen in Thermen, Tempeln, Häusern u. s. w. blos in Gouachefarben ausgeführt seien, welche sich, wie der Augenschein »lehre, nur mit der Oberfläche des Bewurfs verbunden hätten, nicht, wie durch Wachs geschehen sein müsste, in die Tiefe desselben eingedrungen wären.« Aus der Bemerkung: »der Augenschein lehre ꝛc.,« muß man schließen, daß die Künstler und Chemiker, deren Ansicht in dem vorerwähnten Briefe ausgesprochen ist, die antiken Bilder, welche danach »alle« in Gouache- oder Temperawasserfarben ausgeführt sein sollen, nicht chemisch mit aller Sorgfalt und Umständlichkeit untersucht, sondern, wie ja auch ausdrücklich gesagt ist, nur nach dem Augenschein beurtheilt haben. Dieser trügt jedoch hierbei nur zu leicht,

138) Wiegmann.

selbst wenn man Stückchen von Gemälden abbricht und diese von allen Seiten noch so genau besieht; wie denn z. B. auch das, »daß die Farben und ihr Bindemittel augenscheinlich sich nur mit der Oberfläche des Bewurfs verbunden haben und nicht in die Tiefe desselben eingedrungen sind,« kein Beweis für das Nichtvorhandensein einer Spur von Wachs in alten Malereien ist, weil ein, bei genauen Analysen in solchen gefundenes Mischmittel aus flüssigem Harze und Etwas Wachs die Farben nur an die Oberfläche des weiß gebliebenen Tectoriums festgebunden hatte und nicht in die Tiefe des Marmor- oder Kreidegrundes, der dadurch seine reine Weiße verloren haben würde, eingedrungen war, was auch nicht nöthig erschien und auch selbst in dem Falle unmöglich ist, wenn reine Wachsfarben eingebrannt worden wären, indem alsdann hierbei nur das Wachs tief in den Grund hätte eindringen können. Nur durch genaue chemische Untersuchungen stand zu erforschen, welche Stoffe als Bindungsmittel in alten Malereien anzutreffen sind, und durch Vornahme solcher Untersuchungen, die allein uns erst in den Stand setzten, der Sache auf den wahren Grund zu kommen, nämlich den eigentlichen Farbenträger und die davon abhängende Technik der alten Haupt-Pinselmalerei zu erkennen, haben die Professoren Geiger und Roux sich ein unsterbliches Verdienst um die Kunst und Archäologie erworben. Das Befirnissen des Gemalten, welches nach Hrn. Hirt (Kunstgesch. S. 7.) schon bei den altägyptischen Malereien Statt fand, geben wir gern als — nach Winkelmann und dem in Rede stehenden Briefe — auch bei den meisten altrömischen und altgriechischen Wandmalereien geschehen zu; die Gemälde, wenngleich sie als Harzgemälde ohnehin schon glänzend waren, erhielten dadurch einen gleichmäßigern Glanz und überhaupt noch mehr Solidität. Daß aber von den alten Aegyptern, wie von deren griechischen und römischen Nachahmern, auch die Farben selbst mit einer harzigen Flüßigkeit aufgetragen worden, hat man ganz deutlich daran erkannt, daß bei den Geigerschen Analysen nicht nur in der obern, sondern auch in der untern Farbenlage und zwischen den Farben und dem Grunde eine solche Substanz (aromatisches Harz und Wachs) sich gefunden. Schon diese Thatsache allein entkräftet die Meinung, daß alle antike Wandmalereien Temperawasser-, Gouache- oder Frescogemälde seien, gänzlich. Nur so, indem die Bilder nicht nur mit einem Firnisse aus Harz und Wachs überzogen, sondern auch von diesen beiden Substanzen ganz durchdrungen und mittelst derselben an den Grund befestigt waren, ist der Glanz und die Erhaltung der antiken Malereien, die Winkelmann und Gerardo Bevilaqua Aldobrandini hauptsächlich dem Ueberzuge zuschreiben, zu erklären. Winkelmann's deshalbige Worte in seiner Kunstgeschichte sind: »Zuletzt ist mit ein Paar Worten von dem Gebrauche bei den Alten zu reden, die Gemälde vor dem Nachtheile, welchen sie von der Luft oder der Feuchtigkeit leiden könnten, zu verwahren. Dieses geschah mit Wachse, womit sie dieselben überzogen, wie Vitruv und Plinius melden, und dadurch erhöheten sie zu gleicher Zeit den Glanz der Farben. Dieses hat sich in einigen

Zimmern verschütteter Häuser der alten Stadt Resina, nahe bei dem alten Herculano gelegen, gezeigt. Die Wände hatten Felder von Zinnober, von solcher Schönheit, daß es Purpur schien; da man dieselben aber nahe an das Feuer brachte, um den angesetzten Tartar abzulösen, zerschmolz das Wachs, womit die Gemälde überzogen waren. Es fand sich auch eine Tafel von weißem Wachse unter Farben liegen, in einem Zimmer des unterirdischen Herkulanum; vermuthlich war man beschäftigt, dasselbe auszumalen, da der unglückliche Ausbruch des Vesuvs kam und Alles verschüttete.« Der Wachsüberzug, von welchem hier Winkelmann redet, ist jedoch blos die Kausis, welche nach Wiegmanns Untersuchung (S. 167 — 170) nur an äußern, dem Wetter ausgesetzten Wänden, auf Frescotünchen, und zwar nur beim Zinnober (der sonst in Verbindung mit dem Aetzkalke an der Luft schwarz geworden sein würde), ja nicht einmal immer bei Zinnoberanstrichen gebräuchlich war und erst später auf dem im Hause des Schreibers auf dem Aventinischen Hügel angewendet wurde; mit welcher Untersuchung übereinstimmend, Winkelmann lediglich mit Zinnober gefärbte Felder als spezielle Beispiele anführt. Ein anderer Firniß war der, womit die alten Aegypter, und nach ihnen ohne Zweifel auch die alten Griechen und Römer ihre Harzmalereien überzogen; derselbe war auch, wie die Harzmalerei, weit allgemeiner in Gebrauch und bestand nach Hrn. v. Steinbüchel u. A. aus Harz (und etwas Wachs). Die in einem herkulanischen Zimmer unter Farben liegend gefundene Tafel von weißem Wachse denken wir uns so: Es war eine hölzerne Tafel zu einem Staffeleigemälde, mit Pulver aus weißem Marmor, Kalkspath, Gyps [139]) oder Kreide und Leim grundirt und, nach dem Abschleifen, mit etwas überzogen, das so wirkte, wie eine ziemlich gesättigte wässerige Auflösung von Hausenblase oder wie Stärkekleister, um durch Ueberstreichung damit dem Dunklerwerden des Grundes durch das sonst eindringende Wachs vorzubeugen; diesen weißen Grund hatte man sodann mit dem gewöhnlichen harzigen Farbenträger (aus Balsam und Wachs) herkömmlicherweise, aus der bei der altägyptischen Malerei (im ersten Kapitel) angeführten Ursache, überzogen, welcher durchsichtige Ueberzug sich auf dem weißen Grunde und bei dem Wachsglanze des Firnisses als eine dünne Lage reinen, weißen und klaren Wachses ausnahm, und, nach dem Trocknen, kaum einen Theil der Tafel mit Harzfarben bemalt. Solchergestalt sah man ganz deutlich, daß ein (außer Harz noch) Wachs enthaltender Firniß auch unter den Farben lag, also die Gemälde nicht blos damit überzogen sind. Aldobrandini — der, wie oben aus seinem Briefe angeführt, »alle antike Dekorationen in Thermen, Tempeln, Häusern u. s. w.,« in Folge der von ihm und seinen Genossen angestellten Untersuchungen, deren Ungründlichkeit sich nunmehr wohl klar genug zu Tage gelegt hat, für bloße Tem-

139) »Man sieht nach Leake im Theseion noch das tectorium von Gyps.« K. O. Müller's Archäol. d. K. S. 208 — 209.

perawasser- oder Gouache-Gemälde ansieht — spricht (nach Wiegmann S. 50.) ebenfalls die Winkelmannsche Ansicht aus: »daß jene Malereien mit einem Firnisse überzogen wären, dem sie ihren Glanz und ihre Erhaltung verdankten.« Hätten sich aber wohl z. B. die Wandgemälde in den Bädern des Titus, an denen das Wasser beständig herunter laufen soll, ohne jene gänzliche Durchdringung und Befestigung der Farben von und mittelst jener in Wasser unauflöslichen Materien (Harz und Wachs) erhalten? — Wasser- und Fresco- oder Kalkfarben würden gewiß von unten längst erweicht sein und sich sammt dem Ueberzuge von den Wänden abgelöst haben. Roux bewundert sogar, daß selbst der Anwurf (Grund der Farben) durch dieses beständige Eindringen des Wassers nicht zerstört worden sei. Der vornehmliche Gebrauch von Erd- und Metallfarben zu den antiken Malereien entscheidet nicht, zu welcher Art von Malerei dieselben dienten, kann also auch weder gegen die Harzmalerei, noch für die Wasser- und die Fresco-Malerei zeugen, obgleich zu ersterer auch solche Farben unbedenklich gebraucht werden können, welche, zu den andern Arten der Malerei genommen, mehr oder weniger sich verändern, nämlich animalische und vegetabilische Farben, von denen die Alten auch schon welche benutzten, wie wir in dem Kapitel von den Farben sehen werden, wohl aber nur zur Harzmalerei, weil das Harz und das damit vereinte Wachs dieselben gegen Veränderung schützte; hiermit ist aber keineswegs gesagt, daß dieserhalb alle diejenigen Bilder, auf denen keine thierische und keine Pflanzenfarben vorkommen, gerade Fresco- und Wassermalereien sein müssen, indem, wie gesagt, die Alten sich nur mit wenigen Farben begnügten und die dauerhaftesten auch zur Harzmalerei nahmen, da aber, wo Metall- und Erdfarben nicht schön genug waren, auch thierische und vegetabilische Farben, wie z. B. das prächtige Roth der Purpurschnecke und ein gewisses vegetabilisches Gelb zu lebhaftem Grün, letztere jedoch wohl nur zu der Harzmalerei nahmen, beziehungsweise nur nehmen konnten. Auch eine der giftigsten Farben, das Auripigment, verschmäheten sie nicht, mit Vorsicht zu gebrauchen, wenn es auf ein so schönes Gelb ankam; konnten sie ja doch auch dergleichen sehr veränderliche Farben dauernd machen durch das Bindemittel aus Harz und Wachs.

Hr. Wiegmann sagt S. 141 seines oft citirten Buches über die Malerei der Alten: »Davy hat auf allen von ihm untersuchten Wandmalereien, wie auf der Aldobrandinischen Hochzeit kein Wachs entdeckt« — und äußert, S. 206, weiter: »er (W.) zweifle keinen Augenblick mehr, daß dieses Bild (die aldobrandinische Hochzeit) mit Leimfarben auf den frischen (Kalk-) Stuck gemalt sei.« Hr. Prof. Dr. Roux führt hingegen, S. 57 der, in der Anmerkung 7 betitelten kleinen Druckschrift an: »Herr Davy hat an mehreren bemalten Stucks aus verschiedenen Ruinen und auch an der Aldobrandinischen Hochzeit weder Wachs »noch sonst ein Bindungsmittel« gefunden, und doch bekommen die Farben ohne dieses keine Festigkeit.« Wäre diese Wahrnehmung Davy's gegründet, daß nämlich die Farben des fraglichen Bildes gar kein Bindemittel hätten, so würde sich hier-

nach die Beobachtung Wiegmann's, daß die nach ihm und nach Meier zum großen Theile schraffirend und lasirend behandelten Farben dieses antiken Bildes doch ein Bindungsmittel (wie er vermuthet, Leim) hätten, nothwendig auch als ungegründet darstellen. Da aber, wie wir schon bei der Betrachtung der Meierschen Beschreibung von demselben Gemälde gesehen haben, hierbei jedenfalls ein Bindemittel angewendet worden sein muß, womit man, so wie geschehen, arbeiten konnte, so erscheint die Angabe Davy's als grundlos. Wie man sich dieses zu erklären habe, erläutert Roux (in jener Schrift, S. 21) folgendergestalt: »Wir haben zwar schon treffliche Analysen altägyptischer und altrömischer Farben von Chaptal, Davy und andern berühmten Chemikern, welche über die Natur derselben viel Aufschluß geben. Diese Männer suchten als Gelehrte, ohne Beihülfe eines Künstlers, blos die Bestandtheile der Pigmente zu finden. Sie beachteten dabei den Grund (Tectorium), worauf die Alten malten, fast gar nicht; auch bemüheten sie sich wenig um die Bindungsmittel, welches Beides uns nicht allein über die große Haltbarkeit, sondern auch über das wenige Entfärben dieser Pigmente, wovon doch mehrere organische sind, und über die damals übliche Technik einigen Aufschluß geben kann. Dies muß vorzüglich dem Archäologen, mehr noch dem Künstler interessant sein.« Was von der Aldobrandinischen Hochzeit gilt, das gilt auch von allen den andern alten Malereien, welche nach Meier ꝛc. mit gleichen Mitteln und in gleicher Manier ausgeführt sind. Daß übrigens bei diesen schönsten antiken Malereien nicht Leimwasser, sondern balsamisches Harz und Etwas Wachs der Farbenträger war, hoffen wir, besonders durch die, hauptsächlich hierauf gerichteten, chemischen Untersuchungen Geiger's, welchem Roux als Maler beistand, und auf andern Wegen hinreichend festgestellt zu haben. Und da die Harzgemälde, insbesondere auch wegen des Theiles Wachs im Harze, den Wachsgemälden so sehr gleichen und durch letzteres nur klarer sind, so erscheinen insoweit auch die mancherlei Versuche, welche man, zur Nachahmung der pompejanischen Wandmalereien, mit Wachsfarben angestellt hat, gerechtfertigt. In diesem Sinne ist auch folgende Nachricht zu deuten: »Römische Neuigkeiten aus der »allgemeinen Litteraturzeitung 1788. Nr. 167. a.: Herr Hofrath Reiffenstein hat jetzt »ein Werk unter der Hand: Ueber die Wachsmalerei der Alten, welches in jeder »Rücksicht, besonders für die Geschichte der Kunst merkwürdig sein wird. Einige zweifel»ten, ob die herkulanischen Gemälde von Wachs wären. Jetzt ist kein Kunstkenner »in Italien, der es bezweifelt, daß sie nicht alle Wachsgemälde sein soll»ten[140]). Vielleicht setzt Hr. H. Reiffenstein dieses in sein wahres Licht. So viel »kann man versichern, daß weder Caylus, noch Bachelier, noch Taubenheim, noch

140) Nach Winkelmann's Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen sind jedoch auch einige Gemälde zu Herkulanum auf nassen Grund gemalt (al fresco, welches udo tectorio pingere hieß). Museum für Künstler ꝛc., herausgeg. von J. G. Meusel, 6. St., 1788. S. 89.

»Lorgna auf dem rechten Wege waren. Eben dem Hrn. Hofrath Reiffenstein hat »die Kaiserin von Rußland den Auftrag gegeben, für sie Tapeten zu einem Zimmer mit »dem von ihm wieder erfundenen punischen Wachse malen zu lassen. Die Arbeit ist unter »seiner Aufsicht schon vorlängst angefangen worden.« (Museum für Künstl. rc. v. Meusel, 6tes Stück, S. 83.) Seite 94 desselben Stückes lesen wir hierüber weiter: »Die »Gemälde in der eingebrannten Wachsmalerei, welche die russische Kaiserin unter der Aufsicht des Hrn. Hofr. Reiffenstein zur Verzierung eines Spiegelzimmers hier (in Rom, »wo dieses am 1. October 1788 geschrieben wurde,) machen ließ, sind 8 Tage in dem »Pallaste des russischen Konsuls Hrn. Santini zur öffentlichen Schau ausgestellt wor»den. Hr. Nesselthaler, ein Baier, der sich bisher am meisten in dieser Malerei her»vorgethan, hat die größern historischen Stücke mit einigen kleinern grau in grau gemalt. »Die kleinern sind von Hrn. dell' Era, einem Mailänder, und Hrn. Gianni, einem »Bologneser. Zwei Landschaften sind von Campovecchio, einem Römer, und die Ara»besken mit andern Verzierungen von Angeloni, der gleichfalls aus Rom gebürtig »ist.« Und Göthe giebt im 37sten Bande seiner Werke (von 1830) folgende Nachricht über diese Reiffenstein'sche Wachsmalerei: »Da der Rath Reiffenstein in Caserta bei »Hackert war, machte H. einige Versuche à l'Encaustique, sowohl auf feine Pappende»ckel, als auf Holz, und auch auf getünchte Mauer, oder auf große Tavolozze, die er »tünchen ließ, daß sie also wie eine Mauer waren. Reiffenstein und Hackert waren »(hinsichtlich dieser Art von Malerei) verschiedener Meinung. Hackert behauptete, daß es »beinahe unmöglich wäre, ein Gemälde in vollkommener Harmonie zu verfertigen, weil »man die Farben ganz blaß sehe und auf das Gerathewohl arbeite, daß man erst siehet, »was man gemacht hat, wenn das Wachs eingebrannt wird; wo alsdann das heiße Wachs »das in den Farben bereits befindliche schmelzet, und die Farben sehr lebhaft und schön er»scheinen. Reiffenstein behauptete, man könne retuschiren. P. H. gestand es ein. »Aber, sagte er, man tappet bei der Retusche eben so im Dunkeln wie zuvor: denn die »Farben sind blaß. Es kommt also, mit aller Praktik, auf ein gut Glück an, ob es »geräth oder nicht.« Kurz, es schien ihm schwer, daß man ein vollkommenes Gemälde en»kaustisch verfertigen könne.« Zu diesem Urtheil Hackert's kommt noch: daß von den Alten die Enkaustik, d. h. diejenige Wachsmalerei, mit welcher das Einbrennen der Farben verbunden war, nach Plinius XXXV. 31 [141]), zur Wandmalerei gar nicht benutzt worden ist. Da nun dieses Zeugniß des berühmten alten römischen Schriftstellers

141) Wiegm. S. 151. »Die Benennung: »Enkaustik« rührt daher, daß man das gefärbte Wachs, nachdem es auf den zu überziehenden Körper aufgetragen war, nochmals mit Hülfe einer Kohlenpfanne (cauterium) flüßig machte (einbrannte), damit es besser einziehen und eine glatte Oberfläche erhalten (sowie klarer werden) konnte.« Wiegmann, S. 150.

glaubwürdig ist und Reiffensteins eingebrannte Wachsmalerei doch eine Nachahmung derjenigen alten Malerwerke, zu denen allerdings Wachs (mit-, aber nicht enkaustisch) gebraucht wurde, sein sollte; so müssen wir, um dem Plinius nicht zu widersprechen und dennoch die von Reiffenstein und vielen Andern versicherte Aehnlichkeit der Farben an den meisten alten Wandgemälden mit den klaren, eingebrannten Wachsfarben gelten zu lassen, bei der Ansicht beharren: daß jene kräftig-heitere antike Wandbilder Harzgemälde sind, deren Farben, außer dem überwiegenden balsamischen Harze, zugleich nur so wenig Wachs zur Bindung haben, daß sie nicht blaß, sondern von dem Balsamharz-Wachsfirnisse schon beim Mischen und Malen so durchscheinend, lebhaft und schön wie eingebrannte oder geschmolzene Wachsfarben waren, auch gleich eben so angenehm glänzten, und mit welchen Harzfarben sich also Gemälde an Wänden, wie auf Tafeln, in vollkommener Farbenharmonie fertigen ließen, wenn der Maler letztere nur anzubringen verstand. —

Da die Alten nicht auf den nassen Anwurf der Wände — al fresco — malten, wohl aber mitunter den, durch Abschleifen geglätteten, trockenen Marmorstuck mit einer beliebigen hellen Leimwasser-Grundfarbe überzogen und erst dann, wann dieser so gefärbte Grund wieder trocken war, die Gemälde mit wasserfesten[142]) Temperafarben ausführten (cf. Hirt's Kunstgesch. S. 163. und Müller's Kunstarchäol., S. 390.), und die alte Harzmalerei, nach unserer Erläuterung, eine solche Art Temperamalerei war: so ist am wahrscheinlichsten, daß auch die aldobrandinische Hochzeit wirklich mit Harzfarben ebenfalls auf einen solch trockenen Grund — der wohl hellviolett gefärbt war, von welcher, den übrigen klaren Farben durchschimmernd sich mitgetheilt habenden, Grundfarbe das leicht gemalte Bild seinen herrschenden violetten Ton erhalten haben mag — gemalt worden ist. An den Stellen, wo jener dünne Wasserfarben-Ueberzug sammt der Malerei von dem Tectorium sich abgelöst hat[143]), sieht man den »weißen glatten« Grund (den eigentlichen Marmorstuck, der nur zu seiner gröbern Unterlage Aetzkalk und zu seinem eigenen Bindemittel eine leimartige Klebmasse hat). Hätte man, statt auf die, gewiß blos des allgemeinen Tones wegen gegebene farbige Tünche, unmittelbar auf den härtern weißen (unbeschädigt gebliebenen Stuck die Harzfarben aufgetragen, so würden sich dieselben nicht abgelöst haben. War nun auch dieses Gemälde, wie manche andere antike Bilder, nach der

142) Denn die alten Malereien vertragen das Abwaschen mit Wasser.

143) An diesen Stellen, wo die Leimfarbentünche vermuthlich etwas dicker als im Uebrigen war, hatte das Farbenbindemittel aus Balsamharz und Wachs dieselbe nicht ganz durchdringen können. Weil jene Leim-Grundfarbe (die, wenn sie ganz dünn gegeben wurde, auf dem Marmorstuck fest haftete,) das, was von dem harzigen Farbenträger einzog, aufnahm, konnte auch der Marmorstuck ganz weiß bleiben. Uebrigens wird der Marmor selbst durch eindringendes reines heißes Wachs nicht grau, sondern gewinnt dadurch nur ein solches Ansehen, wie gut erhaltener alter.

Entdeckung, mit einem Firnisse — etwa aus Harz und flüchtigem Oel, mit einem Zusatz von fettem Oel — überzogen und dieser Ueberzug, als erst in neuerer Zeit gegeben, von Davy gänzlich unbeachtet gelassen worden, so wird dieser Chemiker, bei Ausscheidung der Farben, auch das in diesen selbst als Bindemittel befindlich gewesene Harz und Wachs (welches letztere auch eine Art fettes Oel ist,) mit zu dem Harze und Oele des, dem alten Bilde fremden, Firnißüberzuges gerechnet haben, so daß er »gar kein Farbenbindemittel« gefunden zu haben wähnte. Ein sogar zum Lasiren fähiges Bindungsmittel mußte aber diese Malerei doch haben, da man sonst nicht hätte lasiren und die Lasuren nicht hätten klar bleiben können. Eine Lasirung mit reinen Wasser- oder Kalkwasserfarben war unmöglich; während darum Hr. Wiegmann glaubt, dieses Bild sei mit Leimfarben auf einen feuchten Kalkstuck gemalt, glauben wir, daß dasselbe auf einen abgeschliffenen und dann mit einer geleimten violetten Wasserfarbe überzogenen Marmorstuck mit den Balsamharz-Wachs-Farben (welche die Wasserfarben-Unterlage, durch theilweises Eindringen des Farbenauftrage-Firnisses in dieselbe, zugleich fester und für Wasser unauflöslich machte), gleich vielen andern alten Gemälden und Wandverzierungen, gemalt worden, und daß hierauf das Frische, Saftige, Zarte, Pastose, Durchsichtige, Glänzende und Wasserfeste (Wachs- oder) Oelfarbenartige der ausgeführtesten, schönsten antiken Bilder, wovon so viel geredet worden und welches Alles diesen Harzfarben ganz vorzüglich eigen ist, beruhet.

Fünftes Kapitel.

Ueber die Fortdauer und die Entartung der alten Harzmalerei im Mittelalter.

Vom neunten Jahrhundert an, »in welchem die ersinnlich tiefste Entartung der italienischen Kunstübung eintrat,« bis zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, wo die Kunst in Italien unter dem, bedeutend förderlich gewesenen, Einfluße der Neugriechen wieder aufzuleben begann, oder bis auf Giunta und andere Nachahmer der Griechen, bedienten sich die derzeitigen Italiener, unter welchen, bei jener Ausartung ihrer Kunst, die alte Harzmalerei verloren gegangen war, hauptsächlich des Leimwassers zum Farben-Bindemittel, welches, als ein wässeriges, auf die Farbe, die sich damit an trockenen Orten auch erhielt, nicht einwirkte, sondern diese in ihrer ursprünglichen Helligkeit ließ[144]).

»Die Tafeln, welche später in (neu-) griechischer Manier ausgeführt worden, sei es von den Griechen selbst, oder von ihren italienischen Nachahmern, neigen sich dahingegen überall zu einem dunkleren, gelblichen Hauptton, welches nicht durchhin aus den Wirkungen des Lampenrauches zu erklären ist. Diese Wahrnehmung und die Zweifel, welche sie hervorrief, bewogen den Morrona, verschiedene alte Malereien zu beschädigen, und ihre Trümmer, was ihm die Geschichte ihrer selbst willen verzeihen möge, einer chemischen Analyse zu unterwerfen*). Aus dieser Scheidung, deren Genauigkeit wir nicht verbürgen können, ging ein Stoff hervor, den Branchi (Beanchi), der Scheidekünstler, für Wachs hielt; woraus zu folgen scheint, daß in der Malerei der (Neu-) Griechen einige Kunstvortheile und Handgriffe des höchsten Alterthums sich erhalten haben, welche in Italien während des Mittelalters sicher verloren worden. Auf welche Weise dieses dichtere, doch immer noch problematische[145]) Bindemittel von neuern Griechen verwendet worden, ob durch Mischung

144) Vergl. des Herrn Freiherrn C. F. von Rumohr vortreffliches Werk: Italienische Forschungen, 3 Theile, Berlin und Stettin, 1826, 1827 und 1831, im ersten Theile Seite 311.

*) Morrona, Pisa illustrata, To. II. Ed. sec. Cap. IV. §. 3.

145) Wir dürfen nunmehr hoffen, die Beschaffenheit dieses Bindungsmittels hinlänglich aufzuklären.

mit den Farben, oder durch äußeren Ueberzug, dürfte nicht so leicht zu entscheiden sein[146]). Genug daß solches in Gebrauch war, und durch den gelblich-grünlichen, verdunkelnden Ton, den es über die Tafeln verbreitete, eines der Merkmale erzeugte, aus denen wir bei italienischen Malereien mit Sicherheit auf Schule oder Nachahmung neugriechischer Meister schließen dürfen[147]).«

Ehe wir über diese, für unsern Zweck äußerst wichtigen, Mittheilungen des Herrn Baron v. Rumohr, — »welcher sich viele Jahre in Italien aufhielt und aus freier Liebe der Kunst sein Leben widmete, wovon besonders dessen italienische Forschungen, Berlin 1826 und 1827 durch Gründlichkeit der Kenntniß und Untersuchung, sowie durch Neuheit der Resultate Beweis geben,« wie das Berliner Kunstblatt von 1828 besagt, und der deßhalb auch von der königlichen Akademie der Künste zu Berlin zu ihrem auswärtigen Mitgliede ernannt worden ist, — unsere Bemerkungen mittheilen, wollen wir auch noch die, nicht minder schätzbaren Mittheilungen des Herrn Dr. G. F. Waagen[148]), eben diesen Gegenstand betreffend, vorausschicken. Sie lauten: »Höchst merkwürdig sind die Analysen, welche der geschickte Chemiker Dr. Joseph Beanchi mit Bildern aus der Zeit des Giunta Pisano, oder ungefähr vom Jahre 1230 an, bis auf die Nachfolger des Giotto oder bis zum Jahre 1360 angestellt hat. Es ergab sich daraus, daß keines derselben in Oel gemalt war. Der Glanz, welchen die ältern zeigten, rührte von, wahrscheinlich mit einem ätherischen Oel aufgelößtem, und als eine Art Firniß angewandtem Wachse her, und möchte ein Ueberrest der enkaustischen Malerei der Alten sein. Die Quantität dieses Wachses nimmt mit dem Glanze der Bilder, je näher sie dem Jahre 1360 stehen, immer mehr ab. Gegen diese Zeit (seit Giotto) wurde nämlich die glanzlose trockene (Wasser-) Malerei a tempera immer allgemeiner, welche Cennini noch als gleichbedeutend mit der (ältern italienisch-mittelalterlichen Leimwasser-) Malerei auf Holz und Leinwand anführt.«

Bei dem der Wiederauflebung der Malerei im Mittelalter vorangegangenen allgemeinen tiefen Sinken dieser Kunst hat das klare, hinlänglich flüßige und nicht zähe, auch nicht schwärzende oder nicht trübe werdende und dabei sanft glänzende Harzbindemittel der alten Aegypter, Griechen und Römer (aus dünnflüßigem Harz und etwas Wachs[149]),

---

146) Man beliebe hiermit unsere nachfolgenden Bemerkungen zu vergleichen, wonach solches nun völlig entschieden ist.

147) v. Rumohr, Ital. Forsch. 1r Theil, S. 311 und 312.

148) In seiner trefflichen Schrift: Ueber Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822. S. 119 und 120.

149) Das aromatische Harz war hierbei, vermöge des in ihm von Natur enthalten gewesenen flüchtigen Oels, zugleich Auflösungs-, Verdünnungs- und Trockenmittel für das ihm (dem flüßigen Harze, damit es noch geschmeidiger wurde, nicht zu spröde werden konnte, und die Farben

womit sich, wenigstens eben so leicht als mit fettem Oel oder Oelfirniß, auf's feinste und leichteste impastirend (deckend) und lasirend (mehr oder weniger durchsichtig) malen und so der sanfteste Schmelz der Farben, eine vorzügliche Schönheit, Feinheit, Heiterkeit und Kraft des Colorits bewirken ließ, unter den Neugriechen oder Byzantinern eine große Vernachlässigung erlitten, indem nach Hrn. v. Rumohr das Bindemittel der Griechen des Mittelalters (Neugriechen) zwar noch ein glänzendes, aber nachdunkelndes ist und zäher zu sein, und einen festern (genauen), gestrichelten, oder scharf hingesetzten Auftrag zu erfordern und jene flüßigen Ueberzüge, durch welche die Italiener vornehmlich seit Giotto ihre tempera-Malereien zu verschmelzen pflegten, auszuschließen scheint [150]). Diese Verwahrlosung jenes unverbesserlichen alten Farbenträgers besteht sicherlich darin: daß die Neugriechen und deren Nachahmer oder Lehrlinge nicht mehr, wie früher die Alten thaten, das flüssige (balsamische) Harz in wenig Wachs, — sondern nun das viel körperlichere und trübere, vielleicht gar gelbe, Wachs in einer zu geringen Quantität Balsam, oder auch wohl sogar in festem Harze vorherrschen ließen und diese beiden Ingredienzen (Wachs und etwas hartes Harz), um ihnen die erforderliche Dünnflüßigkeit — welche die Mischung der Alten schon durch eine genügende Menge flüßigen Harzes, welches das Wachs sehr verdünnte, hatte — zu geben, mit einem künstlich bereiteten, weit schärfer als Balsamöl auflösenden, schneller verdunstenden und schwärzenden flüchtigen Oele, in nicht geringem Maaße, auflösten. Hiermit stimmen auch die Ergebnisse jener Untersuchung überein, die Morrona von pisanischen Chemikern anstellen ließ und wonach das Bindemittel der Farben der neugriechischen und der übrigen mittelalterlichen Bilder, welche in gleicher Technik ausgeführt sind, in irgend einer Auflösung von Wachs bestand [151]). An Harz mochte so wenig darin enthalten sein, daß es bei der chemischen Analyse nicht eben auffiel; daß es aber möglich ist, das Harz in einer Mischung mit Wachs leicht zu übersehen, das habe ich bereits durch Beispiele hinsichtlich der alt-ägyptischen und römischen Farben nachgewiesen. Schon der gelbliche Ton jener mittelalterlich-griechischen Bilder deutet auf die Mitanwesenheit eines festen hellen Harzes in den Farben [152]), durch welches das heitere Ansehen dieser letztern erhöht und

mehr beständigen Saft erhielten,) zugesetzte Wachs, welches letztere dagegen durch das Harz mehr Härte u. s. w. bekam.

150) Die neugriechische Malerei war, wie gesagt, von jener höchst zart und leicht verschmelz- und lasirend ausführbaren, nicht nachdunkelnden, weder zu magern noch zu fetten, und bei aller strahlenden Klarheit der Farben doch matt oder sanft glänzenden und noch festern, dauerhaftern alt-ägyptisch-griechisch-römischen Harzmalerei gar sehr verschieden, was sich aus einer genauen Vergleichung dieser beiden Arten sogleich ergiebt; die erste war eine sehr unvollkommene oder mißverstandene Ueberlieferung dieser letztern.

151) S. v. Rumohr's ital. Forsch., 2r Theil, Seite 60—61.

152) Die meisten harten, oft nicht einmal farblosen Harze vergelben nehmlich mehr oder we-

deren Festigkeit vermehrt wird. Da aber die ätherischen Oele, z. B. Spick-, Lavendel-, Citron- und Terpentinöl, mit der Zeit nachschwärzen*): so ist hieraus auch das Schwärzen oder Verdunkeln jener Bilder neugriechischer Art, so weit dieses nicht durch Rauch rc. verursacht ist, zu erklären; denn das, in dem neugriechischen Bindemittel vorwaltende, Wachs an sich wird durch die Luft gebleicht, weiß, nicht aber geschwärzt, und das helle Harz wird höchstens blos gelblich. Da ferner die flüchtigen Oele zu schnell verdunsten, die feine Vertreibung oder sanfte Verschmelzung der Farben in einem gewissen Grade hindernd, so beruht hauptsächlich hierauf auch die mühevolle und magere oder kümmerliche und rohe, gestrichelte Ausführung der neugriechischen (byzantinischen) und der mit gleichen Mitteln und in eben derselben eigenthümlichen Kunstmanier von Fremden gefertigten Malereien. »Den Byzantinern standen die unschätzbaren Werke hellenischer Kunst vor Augen, ohne daß sie aus dem Kummer ihrer ausgetrockneten Pinselei sich hervorheben konnten[153].« Hr. v. Rumohr bemerkt jedoch, daß, wenn die roheren Fabrikate der Byzantiner ausgenommen würden, man sich der Bewunderung ihrer ältern Malereien unbedenklich hingeben könne[154]. Die obige Bemerkung des letztgenannten Gelehrten, — wonach in dem von ihm beschriebenen, mit dem glänzenden neugriechischen Bindemittel gemalten Bilde des Giunta schon Modellirung und Halbtöne, (die so sehr viel zu der scheinbaren Erhobenheit der Formen beitragen,) vorkommen, während man in ältern italienischen glanzlosen (Leimwasser-) Gemälden das Helldunkel ganz vermißt, — spricht dafür, daß die Wachs-Harz-Malerei der Neugriechen[155] zu gediegenen Kunstwerken doch schon viel fähiger war, als jene Wassermalerei der ältern (nicht alten) Italiener. Da übrigens unter Nachschwärzung der Wachs-Harz-Bilder nicht etwa jene bei Oelgemälden (durch Verkohlung des Oels an der Luft) vorkommende wirkliche Schwärzung oder Verdüsterung, sondern nur eine, die Farben nicht außer Harmonie bringende und nicht trübende, leichte Verdunkelung durch bloßes Gelblichwerden zu verstehen ist, so scheint das Grünliche der Halbtöne in den neugriechischen und ähnlichen mittelalterlichen Gemälden daraus entsprungen zu sein,

---

niger, was indeß, weil sie dabei ihre Durchsichtigkeit in der geringen Dicke völlig behalten, durchaus nichts schadet, vielmehr den Gemälden einen wärmern, gülbenen Ton verleiht, worauf eigentlich der herrliche warme Ton der mittelalterlichen Harz-Wachs- und Harz-Oel-Bilder beruht. Das Wachs dagegen, einmal weiß gebleicht, wird nicht leicht wieder gelblich.

*) Vergl. M. B. L. Bouvier's Anweisung zur Oelmalerei, aus dem Französischen übersetzt von Dr. C. F. Prange, Halle, 1828, Seite 149.

153) v. Göthe, Reise am Rhein und Main in den Jahren 1814 und 1815.

154) v. Rumohr, Ital. Forsch., 1r Theil, S. 304.

155) Die Altgriechen hatten dagegen eine Harz-Wachs-Malerei, die wir, weil das (flüßige) Harz überwog, kürzer Harzmalerei nennen.

daß dieser, im Zeitenlaufe entstandene, allgemeine gelbliche Ton mit der graulichen Tinte der Halbschatten sich vermischte. Daher sind auch die Lichttöne, in welchen nichts Graues vorkommt und welche doch mit eben demselben Bindemittel gemalt sind, blos gelblich[156]). Die mit der bezeichneten neugriechischen Bindemasse gemalten Bilder scheinen übrigens (wohl zu merken!) nur in Vergleich zu den mit Wasserfarben ausgeführten und darum natürlicherweise viel hellern Gemälden dunkler, gelblicher, dafür aber zugleich auch viel sanfter, schöner und kräftiger; sie hatten blos einen wärmern, güldenen Ton, jene so sehr angenehme Patina angenommen. Gegen das wirklich Schwärzliche, Düstere und hornartig Trübe gealteter Oelbilder erscheint aber die klare durchsichtige Dunkelheit jener mittelalterlichen (neugriechischen) Wachs-Harz-Bilder doch immer noch als eine, nur schwach gedämpfte, bedeutende Helligkeit, welche die Farben, ihnen genugsam leuchtende Klarheit, Feurigkeit und ihre ganze Schönheit lassend, blos noch sanfter erscheinen läßt, was besonders bei sehr hell gemalten Bildern sogar erwünscht ist, indem das Auge weit leichter eine solche lichte Dämmerung, welche die Gegenstände dennoch völlig erkennen läßt, als eine zu starke Helligkeit erträgt. —

Der Herr Professor Dr. Prange zu Halle (in dem von ihm verfaßten, sehr schätzbaren, Anhange zu seiner teutschen Uebersetzung der Bouvier'schen Anweisung zur Oelmalerei, S. 495 und 496) findet es nicht unwahrscheinlich, daß mit der mittelalterlichen a tempera-Malerei (worunter er die Feigenmilch-Eigelb-Malerei versteht) auch der Gebrauch des Wachses verbunden gewesen, und dieses, in flüchtigem Oel aufgelöst, als Firniß zum Ueberziehen der Temperagemälde benutzt worden sei; auf diese Art lasse sich die Dauerhaftigkeit der byzantinischen Gemälde sehr wohl erklären; denn man müsse annehmen, daß der Gebrauch des Wachses eine Ueberlieferung der altgriechischen Malertechnik sei, die sich bis auf die Zeiten Constantin des Großen erhalten und bei Wiederherstellung der Künste in Italien durch griechische Künstler verbreitet worden. Diese Malerei verdanke daher ihre Fortdauer dem damaligen christlichen Zeitalter und dessen Geschmacke an religiösen Gegenständen in Verbindung mit der Kunst zu vergolden, woran man einen besondern Wohlgefallen gehabt, so, daß man selten ein Bild ohne Goldgrund, oder Gewänder ohne Verzierungen von Gold finde. Dieser Geschmack sei noch herrschend gewesen bis in die Zeiten des Giotto, 1360, und habe so allmählig abgenommen bis zu Anfang des 18ten Jahrhunderts. Er habe sich am längsten erhalten in den Klöstern der Mönche und Nonnen, deren Beschäftigungen im Malen, Vergolden und andern künstlichen Arbeiten bestanden. Trotz der Zerstörungen und Umwälzungen der Zeit seien dennoch viele dieser alten Malereien auf uns gekommen, auf welchen der Gebrauch des Wachses unverkennbar sei. Dieses be-

156) Ueber das gelbliche Ansehen der Lichter in denjenigen Bildern, welche neugriechische Bindung haben, siehe v. Rumohr's ital. Forsch. 2. Thl., S. 61.

stätigten unter andern auch die Kranach'schen Malereien; ja ein Portrait Dr. Luther's, von Lucas Kranach gemalt, habe die Unterschrift:

Aeterna ipse suae mentis Simulachra *Lutherus*
Exprimit: ac vultus *cera Lucae* occiduos.
MDXX. [157]).

In Bezug auf diese Aeußerungen des Herrn Prof. Prange ist, um sie mit den unsrigen in Uebereinstimmung zu bringen, nur zu erinnern: daß die Byzantiner oder Neugriechen und deren Nachahmer im Technischen, nach der vorhergehenden umständlichen Darstellung des Sachverhältnisses, in's Besondere nach den von Beanchi angestellten chemischen Untersuchungen — für deren Richtigkeit hinsichtlich der Erkennung von Wachs die, vom Hrn. Dr. Waagen bezeugte, Geschicklichkeit dieses Chemikers bürgt — ausschließlich mit einer Wachs-Harz-Auflösung wirklich malten und das Bemalte damit nicht blos befirnißten. Der Gebrauch des Wachses ist, wie wir gesehen haben, allerdings eine Ueberlieferung der altgriechischen Malertechnik, das Wachs war aber, nach der gelieferten Nachweisung, in jener uralten Pinselmalerei blos eine Beigabe zu mehrerem flüssigen Harze, während es in der neugriechischen Malerei, durch ein Mißverständniß oder durch das Verlorengehen gewisser Vortheile der altgriechischen, in größerer Menge vorkommt. Daß indeß in den byzantinischen Gemälden (die man, obgleich sie nach den chemischen Analysen des Hrn. Beanchi u. A. nicht in der von Sandrart erwähnten gewöhnlich also genannten a tempera, d. h. mit Feigenmilch und Eigelb ausgeführt sind, gemeiniglich doch ebenfalls Temperagemälde nennt), außer dem Wachse, noch Harz vorkommt, zu dessen Annahme wir uns gedrungen fühlten, das wird von dem Hrn. Prof. Prange auch bezeugt, indem er S. 492—493 äußert: die alten, auf Kreidegrund gemalten, Bilder überzeugten uns bei näherer Untersuchung, daß wirklich ölige [158]) und mit Harzen verbundene Substanzen, die den Alten eben so gut bekannt gewesen seien, als uns und so nahe lägen, daß sie sich uns gleichsam von selbst darböten, in denselben anzutreffen seien. Denn das sehr dünn aufgetragene Colorit sei dauerhaft, lasse sich mit Wasser reinigen, ohne die Farben aufzulösen, und habe die Eigenschaft wirklicher Oelfarben, nur mit dem Unterschiede, daß sie nicht nachgedunkelt seien, sondern blos eine Patina erhalten hätten. Wenn Herr Prange noch weiter bemerkt, daß dieses nach seinem Ermessen eine Art Oelmalerei sei, die sich von der jetzt gewöhnlichen durch den mehr lasirenden Farbenauftrag unterscheide, und mit der sogenannten Aquarellmalerei (hinsichtlich der Behandlung) verglichen werden könne;

---

157) »Herr Galau versichert, daß dies auch aus Untersuchung Kranach'scher Gemälde erhelle.« Miscellaneen artistischen Inhalts. Von Meusel. Heft IV., S. 63.

158) Auch das Wachs ist eine ölige Substanz, ein fettes, aber festes, harzartiges Oel, und Wachs ist ja in dem alten Harzbindemittel mit enthalten.

ferner, daß man bei einer chemischen Analyse von sogen. Temperabildern Oel (Wachs ist ja auch eine Art Oel) und Harz erkenne, entweder daß wirklich damit gemalt, oder damit überfirnißt worden und daß im letzten Falle die Farben eben so gut in den weißen Grund eingedrungen seien, als wenn das Bild damit gemalt wäre —: so vermengt er die neugriechische Wachs-Harz-Malerei mit der, weniger gestrichelten oder weniger schraffirten, ölharzigen Lasurmalerei, welche erst später von Giotto eingeführt wurde. Uebrigens war es unmöglich, daß die mit flüchtigem Oel bereiteten Firnisse aus Wachs und Harz und aus Oel und Harz, wenn damit blos wäre überfirnißt worden, bis auf den Grund eindringen konnten; und es ist also damit wirklich gemalt worden. Die Neugriechen malten blos mit dem ersten dieser zwei Firnisse, Giotto aber untermalte a tempera mit Feigenmilch und Eigelb und lasirte mit Harz-Oelfarben oder malte auch wohl später mit diesem letztern allein, worin ihm dann Andere gefolgt sein können, deren Werke nun Hr. Prange unter den durchgängig mit dünnen Harz-Oel-Farben ausgeführten ohne Zweifel verstanden hat. —

Es ist ein großer Unterschied: ob man, wie die Alten, gleich ein ursprünglich flüssiges Harz zum Verdünnen wenigen Wachses nimmt, oder ob man viel Wachs und einen Theil festes Harz erst mit (schwärzendem) flüchtigen Oel flüssigt, wie die Neugriechen zu thun pflegten. Daß jenes ältere ägyptisch-griechisch-römische Bindungsmittel aus Balsam und einem geringen Theil Wachs, folglich auch unseres aus dem vortrefflichen hellen Copaivabalsam und dem 30sten Theile Wachs, dem Nachdunkeln oder Schwärzen nicht unterworfen ist und daß die damit angemachten Farben heiter, rein im Tone und harmonisch bleiben: das wird durch die so ungemein lange frische Erhaltung der, bereits über zwei Jahrtausende alten und doch noch neu aussehenden, ägyptischen und der über eintausendjährigen römischen Harzmalereien (buchstäblich: Harz-Wachs-Malereien) ganz außer Zweifel gesetzt. —

Die neugriechische Wachs-Harz-Mischung wurde von Junta oder Giunta von Pisa[159]), Guido von Siena[160]), Duccio di Bouningsegno, ebenfalls von Siena[161]), Cimabue von Florenz[162]), welcher nach Vasari und Richa Schüler des griechischen Meisters Apollonio gewesen sein soll, seine griechische Malart aber

159) Malte schon 1202 und blühte noch um 1255. S. v. Rumohr's ital. Forsch. 1r Theil, S. 342.

160) Muß bereits längere Zeit vor 1221 gemalt haben, da seine Madonna von diesem Jahre ein für die damalige Zeit schon sehr ausgezeichnetes Meisterwerk ist. S. daselbst im 2ten Theile S. 21.

161) War schon im Jahre 1282, gewiß 1285, ein ansässiger Maler und die Zeit seiner Reise fällt in das erste Jahrzehend des vierzehnten Jahrhunderts. S. daselbst S. 12.

162) Blühte gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts als angesehenster Maler in seinem Kreise.

auch von seinen italienischen Vorgängern erlernt haben konnte[163]), u. A., nur mit gewisser Abänderung während eines langen Zeitraums angewandt.

Daß Giunta (Junta) der Pisaner nicht nur in der Anordnung, sondern auch in der Ausführung wirklich der neugriechischen Schule folgte, beglaubigt Herr v. Rumohr[164]), nach Ansicht eines ganz wohl erhaltenen Bildes von ihm, des Kruzifixes in einer Kapelle des rechten Armes der Kirche Sta. Maria degli Angeli in der Ebene nächst Assisi. Nachdem dieser große Kunstkenner (S. 333—335) von dem berühmten colossalen Madonnenbilde Guido's des Sienesers, auf einem Altare der Dominikanerkirche zu Siena, gesagt, daß die Arbeit darin noch immer gleich weit von der magern Zierlichkeit der Byzantiner, als von der breitern Formenandeutung des Florentiners Cimabue entfernt sei, doch, wie schon der Hauptton des Bildes lehre, der Künstler sich griechischer Bindemittel bedient habe, — fährt er (S. 343) in der Beschreibung des bezeichneten Kreuzesbildes von Giunta mit folgenden Worten fort: »Das Bindemittel ist entschiedener noch, als in jenem Bilde des Guido von Siena, jenes dichtere, verdunkelnde, glänzende der Byzantiner (Neugriechen); der Auftrag gestrichelt, genau; gegen die gänzliche Abwesenheit des Helldunkels gehalten, welche ich an ältern Denkmalen italienischer Abkunft nachgewiesen, ist hier schon Modellirung und Streben nach Halbtönen, welche letztere, wie bei den (Neu-) Griechen stark in das Grünliche fallen.«

Nach Lorenzo Ghiberti (geb. 1378 gest. 1455) malte Duccio di Bouninsegno von Siena, den er mit Lob überschüttet, vollkommen zutreffend, in neugriechischer Manier. Derselbe Schriftsteller sagt auch von Cimabue aus Florenz, daß er die neugriechische Malart, welche damals in Toscana in großem Ruhme stand, ausgeübt habe[165]).

Die beiden letztgenannten Maler sind die größten unter jenen in neugriechischer Manier. Hatten die ältern Nachahmer der neugriechischen (byzantinischen) Maler, nämlich Giunta, Guido u. A. ihre Vorbilder in der Ausführung, wegen Unerfahrenheit in der ihnen ganz neuen Art zu malen, die freilich (wegen des Ueberflusses an Wachs und des zu schnell verschwindenden flüchtigen Oels, worin dasselbe nebst etwas trockenem Harze aufgelöst wurde) bei weitem nicht mehr die Leichtigkeit der alten Harzmalerei darbot, noch nicht erreichen können, so ist es dagegen solchen Spätern (Duccio, Cimabue u. A.), denen die neugriechische Technik durch Schule geläufiger worden war und die das Ueberlieferte im eignen Geiste möglichst zu verjüngen ernstlich sich bemühten, gelungen, diese Vorbilder bereits

---

163) Vergl. v. Rumohr's ital. F. 1r Theil, S. 331 in der Anmerkung, welcher Kunstgelehrte auch zweier Gemälde des Cimabue erwähnt, wovon das eine streng in neugriechischer Manier gemalt und das andere wenigstens voll griechischer Eigenthümlichkeiten ist.

164) Im ersten Theile seines angeführten Werkes, S. 342—344.

165) v. Rumohr, ital. F. S. 293—323.

zu übertreffen[166]). Schon die Malerei des griechischen Mittelalters, vornehmlich vom neunten bis zum Beginn des dreizehnten Jahrhunderts, hatte, obgleich dieselbe jener möglichst klaren, festen und nicht nachgedunkelten alt-ägyptisch-griechisch-römischen Balsamharz-Wachs-Malerei (Harzmalerei), welche mit gleicher Freiheit und Leichtigkeit wie die Oelmalerei ausgeübt werden konnte, eigentlich gar nicht mehr glich und fast in eine reine Wachsmalerei — wobei in die Farben zu viel und in solcher Menge zu trübes und weiches Wachs kam, welches durch das magere Auflösungsmittel, das zu schnell sich verflüchtigende, zu scharf wirkende und schwärzende ätherische Oel zu bald steif wurde oder sich zu geschwind verdichtete und nachdunkelte, — ausgeartet war, dennoch vor der, noch rascher trocknenden, unverschmolzenen und glanzlosen Leimwasser-Malerei jener Italiener die wichtigen Vorzüge der größern Klarheit und Kraft, sowie des Glanzes und der Unauflöslichkeit in Wasser. Und auf diese Weise unterschied sich die neugriechische Malerei von der früh-mittelalterlichen italienischen Wassermalerei »in technischen Vortheilen besonders durch die Stoffe, mit denen gemalt oder die Farbe vermischt und gebunden ward[167]).«

Dabei war aber doch die neugriechische Malerei, welche man wegen des zu vielen Wachses und des zu wenigen harten Harzes, zusammen in flüchtigem Oel aufgelöst, eigentlich nicht mehr Harzmalerei nennen kann, sondern richtiger mit Wachsmalerei bezeichnet, fast eben so schwierig auszuüben, als die Wassermalerei. Denn diese letzten zwei Gattungen von Malerei haben, wie der Herr von Quandt, ein sehr gelehrter Kunstrichter unserer Zeit, sagt[168]), »die große Schwierigkeit, daß die Farben zu schnell trocknen, weßhalb auch die alten Bilder (dieser beiden Arten) oft große Unvollkommenheiten haben, obwohl nicht alle Steifheit alter Bilder daraus zu erklären ist, noch alle Tempera-(Wasserfarben-)Bilder steif und unvollkommen sind; hingegen ist der schraffirte (gestrichelte) Farbenauftrag dieser Bilder einzig und allein aus dem zu schnellen Trocknen der Farben zu erklären.«

Unter diesen Umständen war es jenen Malern, dem Giunta, Guido, Duccio, Cimabue u. A. nicht zu verargen, daß sie die unvollkommenste der Temperamalereien, die Leimwassermalerei, nicht zu ihrem Darstellungsmittel gewählt haben und daß endlich Cimabue, als er auch durch die neugriechische Malerei, aus der beschriebenen Ursache, noch nicht zufrieden gestellt wurde, eine, vielleicht von ihm zuerst erfundene, neue Art Malerei damit verband. Und diese neue Aushülfe bestand höchstwahrscheinlich in der theilweisen Anwendung der

166) S. vgl. im 2ten Theile, S. 4.

167) v. Rumohr, ital. F. 1r Theil, S. 311.

168) S. die Rezension der Bouvier'schen Anweisung zur Oelmalerei ꝛc. in der Halle'schen Litteraturzeitung vom August 1829.

Feigenmilch-Eigelb-Mischung, ungefähr auf die Art, daß er hiermit untermalte und mit dem neugriechischen Mischmittel die Gewänder u. s. w. übermalte.

Die, in Italien in vorzüglicher Qualität zu habende, Feigenmilch enthält größten Theils Harz (aus zweien bestehend) und gibt, in Verbindung mit Eigelb, welches dasselbe flüssig erhält und nach Hrn. v. Quandt mit der Zeit eine erstaunliche Festigkeit gewinnt, die allen flüchtigen Oelen widersteht und von dem gewöhnlichen Putzwasser nicht angegriffen wird, einen flüssigen Farbenträger, der mit Wasser verdünnt werden kann und besondere Vortheile gewährt, »weil 1) die, mit wenig Eieröl und Eiweißstoff *) verbundenen Harze der Feigenmilch das Bindemittel ausmachen und, wenn das Wasser, welches dabei zum Malen dient, verdunstet ist, die trockene Malerei vom Wasser und vom Oele nicht leicht angegriffen wird; 2) weil ein solches Gemälde jeden Firniß-Ueberzug, wodurch der Glanz und das Feuer der Farben erhöht wird, verträgt und 3) weil sich damit gut malen läßt und die Farben nicht so geschwind, wie bei der Leimfarben-Malerei zusammentrocknen; aber auch nicht so lange feucht bleiben, wie Oelfarben[169]).« — Da die Feigenmilch bei dieser Malerei der hauptsächlichste Bindestoff war und größten Theils Harz enthielt: so war es auch eine Art Harzmalerei; darum haben sich auch die mit diesem Bindemittel verfertigten Bilder sehr gut erhalten, während viel später entstandene Oelbilder schon verdorben sind.

Diese Vortheile der Tempera-Malerei im gewöhnlichen engern Sinne[170]), welche außerdem noch den Farben einen matten Glanz verlieh, konnten den Cimabue wohl zur Mit-Anwendung derselben reizen, und daher wird es auch gekommen sein, daß namentlich das Fleisch seiner Figuren in einigen Gemälden bereits einen hellern Ton besitzt und die Behandlung desselben sogar etwas verwaschener ist, als es die mehr gelbende und zu schnell sich verdickende neugriechische Bindung erlaubte.

Es ist aber auch nicht unwahrscheinlich, daß der mehr gestrichelte Farbenauftrag der Byzantiner oder Neugriechen die Ursache habe, daß dieselben den Kreide- oder Gypsgrund, worauf sie malten, nicht mehr unmittelbar (vor dem Malen) mit dem bloßen Bindemittel überzogen und deßhalb die Farben auf dem zu stark einsaugenden Grunde zu schnell trockneten oder vielmehr zu geschwind steif wurden; denn sonst läßt sich auf einem Kreide-Harz-Grunde mit dünnen Harzfarben (Balsamharz-Wachsfarben) recht gut nach Belieben malen, namentlich auch lasiren; und daß dieses sogar auch bei reinen Wachsfarben (wobei das Wachs mit einem flüchtigen Oel verdünnt worden) möglich ist, das hat Dr. Roux bewiesen.

---

*) »Dieses sind die Bestandtheile des Eigelbs.«

169) Dr. J. Roux: Die Farben. 2s Heft, Heidelberg, 1828, S. 11.

170) Das Wort tempera oder Mischmittel erleidet nämlich auch noch eine größere Ausdehnung, und in diesem weitern Sinne haben wir es denn auch auf die Balsamharz-Wachs-Malerei füglich angewendet.

Ja noch wahrscheinlicher ist es, wegen dieser möglichen vortheilhaften Benutzung des Harzes und Wachses, daß die Schraffirung oder Strichelung der Farben mittelalterlicher und selbst altrömischer Bilder eine absichtliche Nachahmung der alten Griechen sei und daß letztere diese Behandlung aus weiser Absicht mit der glatten Vertreibung und Lasirung verbanden; hat doch auch schon die aldobrandinische Hochzeit Schraffirungen und Lasuren; wo aber auch nur theilweise eine Lasur angewandt oder die Farbe glatt verbreitet ist, da hätte offenbar solches auch durchgängig geschehen können, wenn man nicht aus einer Vereinigung beider Ausführungsarten einen größern Vortheil zu erreichen gehofft hätte. Um diesen meinen Satz noch näher zu begründen, führe ich hier eine, hiervon handelnde, schöne Stelle aus dem Berliner Kunstblatte[171]) an, welche also lautet: »W. Schadow bediente sich in dem vortrefflichen Bilde des Dichters Immermann, gegen »den sonstigen Gebrauch der Oelmalerei, des Schraffirens, worauf jene sogar gewöhnlich »mit größter Verachtung herabzusehen scheint. Wie unrecht sie daran thut, hätte eben an »jenem Portrait klar werden können. Denn das Schraffiren hat vor dem glatten Vertrei»ben den Vortheil, daß die Farbe und Form unruhiger erscheint, besonders wenn die (la»sirend) übergelegte (halbdurchsichtige) Farbe nicht nur dunkler, sondern auch dem Ton nach »verschieden ist. Die Griechen scheinen ihre Bilder oder wenigstens die menschlichen Körper »immer schraffirt zu haben, und es ließe sich wohl muthmaßen, daß es nicht blos aus »technischer Unkenntniß des Vertreibens geschehen sei: in solchen Punkten der Naturbeobach»tung ließen sich die Griechen nichts entgehen. Eben dies ist auch der so augenscheinliche »Vorzug des Crayon, sowohl im Pastell als im Monochrom. Die Glätte der Aquatinta »und des Tusch- und Sepiapinsels ist deshalb unerträglich, besonders für Portraits, und »es muß, falls man sich dieser Art bedient, mit Schraffiren oder Punkten nachgeholfen »werden. Ebenso wie der unbestimmte Pinsel Rembrandts, den er gewißlich nicht ohne »tiefere Kunstabsicht so führte, die Natur weit treuer wiedergiebt, als die ängstlich glatt »vertreibende Art der Altdeutschen, so hat auch die wilde und verworrene Radirnadel, welche »Rembrandt und nach ihm Schmidt und Andere handhabten, wesentlich mehr Frische und »Wahrheit, als der Zug des saubersten Grabstichels. Doch bleibt dem wieder anderweitig »seine Stelle und Bedeutung. Aber auch außer diesem Schillern hat das Schraffiren noch ein »anderes Mittel, mit dem es, ganz abgesehen von Schatten und Licht, der Form nachhilft. »Nämlich die Schwingungen und Curven, in denen die Lagen der Schraffirung angelegt sind, »zwingen auch schon durch die Wendung, die man ihnen selbst giebt, das Runde heraus, »indem sie als eine Art von Linienperspective wirken. Es hat nun Theoretiker gegeben, welche »dergleichen ganz verwerfen wollten, behauptend, es sei nichts Aehnliches in der Natur, und

---

171) Vom Jahre 1829, unter der Ueberschrift: »Ueber die malerische Illusion; von Hrn. O. F. Gruppe.«

»blos Schatten und Licht dürfe zur Formgebung benutzt werden, nicht aber die nach der »Schwingung der Form eingerichtete Schraffirung. Sehr unrecht; denn es giebt Vieles »in der Natur, wofür sich auf der Fläche kein entsprechendes Mittel vorfindet: hier muß »man zu ganz eigenthümlichen seine Zuflucht nehmen, und wo sie sich bieten, müssen sie »willkommen sein. Die Abweichung von der Natur ist hier nur Annäherung. Das Schraf»firen mit Nadel und Grabstichel nach den Wendungen der Form drückt in der That die »plastischen Formen lebhafter aus, als die Punktirmethode mancher Kupferstecher. Ueber»haupt schaden sich unsere Maler ungemein, wenn sie durch pedantisch gleichmäßige Aus»führung ihren Bildern die äußerliche Vollendung zu geben glauben.« Daß die Alten bei ihrer Harzmalerei nicht genöthigt waren, zu schraffiren, das bedarf wohl keiner weitern theoretischen Bestätigung, da sich ein Jeder schon durch den ersten Versuch in dieser Art Malerei praktisch mit eignen Augen davon überzeugen kann: daß die Farben dabei sich eben so leicht verschmelzen, als strichelnd verarbeiten lassen, auch Beides sich verbinden läßt, wie es der Nachbildung eines Gegenstandes der Natur eben am vortheilhaftesten ist; und so konnten auch die alten Griechen vermittelst der Harzfarben den Schein der Wirklichkeit mit aller Freiheit aufs Beste ausdrücken. Dieses wird auch in Bezug auf mittelalterliche Italiener (ältere Sieneser) durch ein, mit bereits angeführten anderweitigen deshalbigen Nachrichten übereinstimmendes, sehr schätzbares Gutachten in Nr. 21 des Tübinger Kunstblattes von 1837 [172]) noch weiter bekräftiget. Es wird nämlich daselbst in der Beschreibung eines kleinen Hausaltars von Taddeo Gaddi gesagt: »Was zunächst auffällt, ist die Tech»nik. Der bewundernswürdige Fluß der sehr fein geriebenen Farben, die grünliche Unter»malung des Fleisches mit den ins Nasse aufgesetzten Lichtern, vielleicht auch das Binde»mittel, (»in welchem Wachs zu sein scheint«) stimmen mit der Art und Weise »gleichzeitiger Sieneser überein und weichen von der mehr trockenen und kecken Malart des »Giotto und seiner Mischung der Töne ab.« Jenen feinen Farbenschmelz würde man nicht zu bewundern haben, mochten die Farben auch noch so fein gerieben sein, wenn das Bindemittel dem Fluß derselben nicht so günstig gewesen wäre, als es die ölartige und bei gewisser Zusammensetzung auch nicht zähe Flüßigkeit aus aufgelöstem Wachs und Harz ist, und man würde auch die Lichter nicht ins Nasse haben aufsetzen können, wenn der Farbenträger in der bereits aufgetragenen und theilweise zu erhellenden Paste nicht so lange geschmeidig blieb; und weil der angedeutete Farbenauftragefirniß zugleich Klarheit besaß, so konnte auch bei der Uebermalung eine einfache Fleischfarbe dünn lasirend über die durchschimmernden, grünlich untermalten Schatten des Fleisches gelegt werden. Wenn nun, wie

---

172) »Briefliche Mittheilungen allgemein-kunstwissenschaftlichen Inhalts aus den Gemäldesammlungen von Berlin und Dresden. Zweiter Brief.« Der Name des Herrn Verfassers ist mir zur Zeit noch nicht bekannt.

in demselben Kunstblatte, Seite 83, weiter bemerkt ist, in der Technik der alten Sieneser, ungeachtet des die feinste Verschmelzung gestattenden Bindemittels, doch ein »fein gestrichelter Auftrag« vorkommt, so kann man diesen hauptsächlich nur der besprochenen ungezwungenen Schraffir- und Lasirmethode der Alten beimessen.

In der Muthmaßung, daß Cimabue diejenige Art Tempera, bei welcher die Farben durch Feigenmilch und Eigelb gebunden und mit Wasser verdünnt wurden, erfunden habe, wenngleich er dieses Mischmittel noch nicht ausschließlich benutzte, bestärkt uns das gewichtvolle Zeugniß des Hrn. v. Rumohr: daß Cimabue, nach den lichtern und verschmolzenern Fleischtönen zu urtheilen, augenscheinlich das, — »einen festern, gestrichelten oder scharf hingesetzten Auftrag zu erfordern scheinende« — zähere Bindemittel der Griechen des Mittelalters schon theilweise aufgegeben habe und so zu dieser, später durchgehenden, Neuerung den ersten Anstoß gegeben habe und daß eben hierdurch das Gerücht veranlaßt worden sein dürfte, daß er seinerzeit der Erneuerer, bald gar der Begründer der neuern Kunst gewesen sei.

Durch Giotto, den berühmten Florentiner, wurde aber erst etwas später diese neue Art Tempera ausschließlich angewendet, so daß wir mit Hrn. v. Rumohr annehmen müssen: daß die durchgehende Erneuung der italienischen Malerei, welche Vasari und spätere Schriftsteller aus Gewohnheit schon dem Cimabue beigelegt, um einige Jahrzehende später eingetreten und von Giotto ausgegangen sei.

Da man aus Ghiberti's[173]) Geschichte der Malerei in Italien weiß, daß Giotto schon in Oel (eigentlich aber wohl mit einem Harz-Oel-Firniß) gemalt hat, so glauben wir, daß er seinen, mit der Feigenmilch-Eigelb-Mischung bis zu einem gewissen Grade ausgeführten Bildern mittelst eines dünnen Ueberzuges von Farben, die er mit präparirtem Oel (nach unserer Vermuthung, mit einem Firniß aus fettem Oel und Harz) angerieben, die Vollendung gegeben habe, womit auch die schon von Cennini[174]) ertheilte Regel: Temperagemälde mit Oelfarben zu lasiren, übereinstimmt; daher rühren die flüssigen Ueberzüge, welche Hr. Baron v. Rumohr an italienischen Bildern seit Giotto wahrgenommen, und darauf mag auch der Umstand beruhen, daß man s. g. alte Temperagemälde, die vor Johann van Eyck, dem angeblichen ersten Erfinder der Oelmalerei, verfertigt sind, für reine Oelgemälde angesehen hat. Von einem, die Krönung der heiligen Jungfrau vorstellenden, Bilde in der Kapelle Baroncelli der Kirche sta Croce zu Florenz, welches Hr. v. Rumohr als das einzig bewährte Probestück der Manier und technischen Eigenthümlichkeit des Giotto bezeichnet, sagt derselbe Gelehrte: dieses Gemälde sei mit einer leichten und flüchtigen Hand gemalt und Manches, z. B. die Ausgänge des Gefältes gegen die Lichtmassen hin, auf eine Weise vertrie-

173) Der kaum fünfzig Jahre nach Giotto's Ableben geboren.

174) Hatte bei Agnolo Gabbi, dem Großschüler des Giotto, die Malerei gelernt.

ben (verschmolzen), welche in den ältern, scharf und eckig aufgetragenen Malereien ohne Beispiel sei. Auch verdunkele, gelbe sein Bindemittel ungleich weniger, als jenes früher gewöhnliche (neugriechische); woher das helle und rosige Ansehen dieses, wie der meisten florentinischen Bilder der nächstfolgenden Zeit zu erklären sei. Auf der trockenen Untermalung von Temperawasserfarben konnte der mit den Lasurfarben vermischte Harz-Oelfirniß, aus welchem das Oel zum Theil in die Unterlage eindrang, eben nicht nachdunkeln, wovon das heitere Ansehen herkommt.

Daß die italienischen Maler vor der Verbreitung der neugriechischen Malerei in Italien das Leimwasser und nicht schon die Feigenmilch und das Eigelb zum Binden der Farben brauchten, bezeugt Vasari in der Lebensbeschreibung des Antonello von Messina (Bd. 1, Seite 282), durch die Nachricht: daß die Temperamalerei, wobei die Pigmente durch die letztgenannten Bindestoffe gebunden wurden, erst »seit der Zeit des Cimabue« bis zur Einführung der sogenannten Oelmalerei (richtiger: Harz-Oelmalerei) des J. v. Eyck die allein übliche gewesen sei.

Einen genügenden Beweis dafür, daß aber auch noch von mittelalterlichen Malern, wie in der vorzüglichsten alten Malerei, mit viel balsamischem Harz und etwas Wachs gemalt wurde, liefert folgendes Ergebniß einer chemischen Untersuchung, die der Herr Professor Geiger und Herr Reimann zu Heidelberg mit einem in der Winterschen Sammlung daselbst befindlichen interessanten Gemälde, angeblich von Pinturicchio, wahrscheinlicher aber aus der Zeit des Pietro Perugino[175]), unter vorzüglicher Beachtung des Bindemittels, angestellt haben. Der Herr Professor Roux giebt im 2ten Hefte seiner Schrift, betitelt: »Die Farben,« Seite 13 und 63—71 an, das fragliche Bild sei nicht in Oel gemalt, wie doch Viele, die es gesehen, behauptet hätten, sondern das in den Farben enthaltene, chemisch untersuchte Bindemittel sei zwar dem trüben gelben Wachse scheinbar ähnlich, aber doch Harz. Nach seiner Meinung soll dieses Gemälde mit Feigenmilch und Eigelb ausgeführt sein. Bei näherer Prüfung der an den Tag getretenen Eigenschaften des analysirten Bindestoffes überzeugt man sich indeß, daß es mit einem, dem der Alten noch ähnlichen, Balsamharz-Wachsfirnisse gemalt ist. Als untrügliche Kennzeichen dieses Mischmittels (dieser besondern, von der von Sandrart und Cennini beschriebenen[176]) ganz verschiedenen Art tempera) bezeichnen wir kürzlich folgende: 1) Es

175) Petrus Vanucci oder Perugino, geboren zu Peruge 1446, † 1524, war der Lehrmeister Raphaels von Urbino.

176) Nach Sandrart gab es auch eine Temperamalerei, wobei man mit Feigenmilch und Eigelb (Beides zusammengeschlagen und mit Wasser verdünnt) die Farben verarbeitete, und Cennini gedenkt einer weitern Art Tempera, wobei man blos mit verdünntem Eierstoffe malte. Diese beiden Temperaarten sind aber gegen die Harz-Wachsmalerei (Harzmalerei) — die dennoch auch

fand sich in der untersuchten Substanz, außer dem Harze, zugleich noch »fettes Oel,« als welches auch Wachs gelten kann, da dieses ebenfalls ein fettes Oel, nur ein festes ist. 2) Ein Theil der fraglichen Bindemasse war in kaltem Weingeist unlöslich und, nach dem Verdampfen des erwärmten Aethers, womit er mehrmals behandelt worden, weich, klebrig, zähe, fühlte sich fettig an und trocknete in einigen Wochen nicht merklich aus; dieses sind sämmtlich deutliche Merkmale von Wachs, aus welchem das aromatische Harz, mit dem es, vermöge des hierin einst befindlich gewesenen flüchtigen Oels, beim Malen höchstens schon in einigen Tagen trocknete, bereits ausgezogen war. 3) Der andere, in wässrigem Weingeist sich aufgelöste Theil erschien klebrig, warm fadenziehend, kalt fest, brüchig, und besaß einen etwas bittern Geschmack; dieses deutet auf die geschehene Mitanwendung eines, dem, auch bitter schmeckenden Copaivabalsam ähnlichen flüßigen, hart auftrocknenden, spröden Harzes, aus welchem der flüssige Bestandtheil, das ätherische Oel, durch welches das Wachs zugleich flüssig gemacht und schneller zum Trocknen gebracht worden, schon während des Trocknens der frischen Farben entschwunden war und also nicht mehr bemerkt werden konnte. 4) Die Malerei war zwar oben, wegen der miterhärteten Farbenkörper und vielleicht auch wegen eines reinen harten Harzüberzuges[177]), schwierig zu schaben oder zu schneiden, je näher man aber dem Kreide-Gypsgrunde (den man vor dem Malen mit einigen dünnen Lagen von dem bloßen Harz-Wachs-Bindemittel überzogen haben wird, wie schon früher die Alten thaten) kam, desto weicher, fettiger wurde die Masse, sie war unten wie weiches Wachs zu schneiden und gab Späne; dieses zeugt weiter sehr deutlich für Wachs als ein Bestandtheil des Bindemittels. 5) Das Bindungsmittel wurde im Allgemeinen für ein harziges erkannt, glich dabei aber doch dem trüben gelben Wachse; das Harz hatte also das Uebergewicht, obgleich auch das Wachs, seiner Fettigkeit ungeachtet, eine harzartige Substanz ist; das Wachs hatte das Harz in der Mischung durchdrungen, ihm seine Farbe mitgetheilt und war vermuthlich nicht gebleicht oder nicht gereinigt, sondern enthielt noch den Eiweißstoff, wovon es trübe und gelb war, vielleicht war auch das Harz von Natur gelblich. Das Uebergewicht von Harz entstand, wie es scheint, dadurch, daß es, als von einem flüssigen herrührend, das nöthige Wachs in sich aufnehmen und doch noch flüssig genug bleiben mußte, um damit eben so gut als mit Oel arbeiten zu können und gleiche Wirkung zu erzielen, weshalb denn auch »Viele das Gemälde für ein Oelbild angesehen« haben. Vernehmen wir nun auch Roux's Beschreibung der Wirkung dieses Harzgemäldes: »Das Blau des Himmels auf diesem Bilde ist, besonders in der

---

eine Temperamalerei ist, wenn man diese letztere ganz unbestimmte, auf jede Art von Malerei passende Benennung beibehalten wollte — sehr unvollkommen und ganz entbehrlich.

177) Die abgelöste Farbe war auf der Oberfläche glänzend und am härtesten.

Nähe des Horizontes, leuchtend hell und so klar, wie es ein Claude Gelée (Lorrain) nicht schöner gemalt haben würde. Die ganze Kunstdarstellung ist hell und man kann sie beim Dämmerlichte noch deutlich erkennen. Ein zweites merkwürdiges, auch in der Winter-schen Gemäldesammlung befindliches Bild ist zwar auf andere Art, aber doch gewiß mit demselben Bindemittel ausgeführt. Auch dieses Gemälde, an welchem die Farben dünn aufgetragen sind, ist eben so wunderbar erhalten, als jenes; denn die Holztafel desselben wurde, wie am ersten Bilde, von Würmern sehr angegriffen, während die Farben ihr völliges Feuer behielten. Nicht eine Spur von Nachdunkeln ist an diesem wie an jenem Gemälde zu bemerken. Es ist ein colossal gemaltes weibliches Brustbild in Profil, das, wie man mir sagte, der Herr Hofrath Hirt zu Berlin für eine Arbeit von Botticelli angegeben, und wovon er aus Vasari nachgewiesen, daß dasselbe die Großmutter von Leo X., Lucretia Tornabuoni, Mutter des Lorenz von Medicis des Großen, vorstellt.« Die Bemerkung, daß die Farben beider Bilder sich unversehrt erhalten hätten, während die hölzernen Fundamente von Würmern sehr angegriffen seien, erinnert unwillkührlich an den — für die auffallende Uebereinstimmung oder die gleiche Dauer der Malerei sprechenden — Bericht des Plinius, wonach auch an einem altgriechischen Gemälde die Holztafel zerstört, die Malerei selbst aber unverändert geblieben war. Jedermann sieht ein, daß, wenn die Farben an diesem alten Gemälde nicht auch ein so festes und fettiges Bindemittel, wie das aus aufgetrocknetem Copaivabalsam und Wachs ist, sondern ein Temperawasser zum Mischmittel gehabt hätten, nothwendig mit der Zerstörung der Tafel zugleich auch die Malerei ihren Zusammenhang verloren gehabt haben oder von selbst zerfallen sein würde. —

Sechstes Kapitel.

Ueber das Alter der Oelmalerei und die Verwandtschaft der Eyck'schen Malerei oder der sogenannten mittelalterlichen Oelmalerei mit der Harzmalerei.

Es ist lange und vielseitig darüber gestritten worden: ob Johann van Eyck (auch Joh. van Brügge und Johannes Gallicus genannt, geboren[178]) zu Maaseyck in den Niederlanden,) die Oelmalerei erfunden habe, oder nicht. Wir behaupten nun und gedenken es auch zu erweisen, daß dieser berühmte Künstler, welcher in der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts für den vorzüglichsten Maler galt, diese Art Malerei, d. h. diejenige, wobei blos Oel die Farben band, nicht erfunden habe. Dagegen aber schreiben wir ihm die Erfindung einer viel bessern Malerei zu, nämlich die der Harz-Oel-Malerei.

Der Erfinder der Oelmalerei im buchstäblichen Sinne des Wortes kann J. v. Eyck darum nicht sein, weil dieser Letztere seine Erfindung zu Anfang des 15ten Jahrhunderts (um das Jahr 1410) gemacht hat, die Kunst mit bloßem Oel zu malen aber viel älter ist. Lessing's Schrift (Braunschweig, 1774) vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter, einem Mönche, welchen Lessing für den großen teutschen Maler Tutilo[179]) zu St. Gallen, der im 9ten Jahrhundert lebte, annimmt, enthält einige Stellen aus einer, in der Bibliothek zu Wolfenbüttel aufgefundenen, merkwürdigen, in lateinischer Sprache verfaßten, Handschrift (die, wie Lessing versichert, wenn auch nicht von Theophilus eigenhändig geschrieben, doch als Abschrift schlechterdings wenigstens aus dem 11ten Jahrhundert sein muß,) welche Stellen wir, ins Teutsche übersetzt, hier folgen lassen. »18tes Capitel. Von dem Rothanstreichen der Thüren und

---

178) Das Geburtsjahr ist streitig; das Todesjahr ist 1445.

179) Theophilus und Tutilo ist eins. In dem letztern Worte ist der teutsche Name nur griechisch ausgedrückt.

»dem Leinöle. Wenn Du aber Thüren roth anstreichen willst, so nimm Leinöl, welches »Du auf folgende Art zubereitest: Nimm Leinsaamen und röste solchen in einem Tiegel »über Feuer, ohne Wasser; darauf thue denselben in einen Mörser, zerstoße ihn mit dem »Stößer, bis es ein sehr feines Pulver wird, thue dasselbe wieder in den Tiegel, gieße »mäßig Wasser darauf und so zubereitet mach' es sehr heiß. Nachher wickle dieses in ein »neues Tuch (weiße Leinwand), lege solches in eine Presse, in welcher Oliven-, Nuß- »oder Mohnöl gepreßt zu werden pflegt, und auf diese Art wird auch jenes ausgepreßt. »Mit diesem Oel zerreibe Mennig oder Zinnober auf einem Stein, ohne Wasser, überziehe »die Thüren oder Tafeln, welche Du roth anstreichen willst, mit einem eingetauchten »Pinsel und laß es an der Sonne trocknen.« Es war also reines Oel und nicht ein Harz-Oel-Firniß, womit man die Farben anmachte. Freilich ist hier noch blos von Anstreichen die Rede Daß dasselbe reine Oel aber auch zum Malen gebraucht wurde, ersehen wir aus dem 23sten Capitel, obgleich dieses die Ueberschrift trägt: »Von den mit Oel und Harz zerriebenen Farben.« »Alle Arten Farben können mit dersel- »ben Gattung Oel zerrieben und aufgetragen werden, aber nur bei denjenigen Sachen, »welche von der Sonne getrocknet werden können, weil, so oft Du eine Farbe auftragen »wirst, Du die andere nicht eher auftragen kannst, bis die erstere wieder trocken geworden »ist, welches bei Gemälden sehr langwierig ist und Ueberdruß erregt. Wenn Du aber »Deine Arbeit und Werk beschleunigen willst, so nimm Harz, das aus dem Kirsch- oder »Pflaumenbaum quillt und tropfenweise herabfällt, thue es in ein irdenes Gefäß, gieße »hinlänglich Wasser darauf, stelle solches an die Sonne oder im Winter über Kohlen, bis »das Harz flüßig wird, und vermenge es sehr mit einem saubern runden Holze. Nachher »seihe es durch ein Tuch, zerreibe damit die Farben und trage solche auf. Alle Farben »und deren Mischungen können mit diesem Harz zerrieben und aufgetragen werden, mit »Ausnahme des Mennigs, Bleiweißes und des Karmins, welche mit Eiweiß zu zerreiben »und aufzutragen sind.« Das bezeichnete gummi wurde demnach nicht mit dem Oel verbunden, was man nach der Ueberschrift des Capitels hätte vermuthen können, sondern jedes für sich allein angewandt. Auch ist Ersteres, wegen seiner Auflösbarkeit in Wasser, kein wirkliches Harz, vielmehr nur ein Gummi; und folglich war die Malerei damit blos eine Art Gummi-Wassermalerei. Das 25ste Cap. jenes alten Manuscripts spricht gleichfalls unzweideutig für den damaligen Gebrauch des Oels (Leinöls) ohne allen Zusatz zum Mischen unter die Farben: »Von der durchsichtigen Malerei. Es »giebt aber auch eine Malerei auf Holz, welche die durchscheinende heißt und von Einigen »die goldene genannt wird, welche Du auf diese Art zusammensetzest: Nimm ein, weder »mit Leim überzogenes, noch auch mit Leim und Safranfarbe bemaltes, sondern nur ein- »fach und reinlich polirtes, feines Zinnplättchen, bedecke damit die Stelle, welche Du auf »diese Art bemalen willst. Nachher zerreibe die aufzutragenden Farben sehr fleißig mit

»Leinöl, trage solche ganz dünn mit dem Pinsel auf und laß es trocken werden.« Das 22ste Capitel setzt vollends außer Zweifel, daß man in jener früheren Zeit (lange vor v. Eyck) in der Oelmalerei lediglich nur mit solchen Farben, welche mit unvermischtem fetten Oel, namentlich mit Leinöl, angerieben waren, Gegenstände der wirklichen Kunstmalerei, z. B. Köpfe, Gewänder, vierfüßige Thiere, Vögel und Blumen, nach Belieben malte[180]. Indeß scheint es, daß man damals die Oelfarben, weil dieselben ohne Einwirkung der Sonnenwärme gar zu langsam trockneten, gewöhnlich nur zur Aushülfe bei s. g. Tempera- (Wasserfarben-) Gemälden benutzt, d. h. diese ganz oder blos theilweise damit lasirend übermalt habe, z. B. Teppiche und Gewänder, welches Cennino Cennini, der ebenfalls lange vor v. Eyck lebte[181]) sogar als Regel angiebt[182]). Die trockene Wasserfarbe der Untermalung solcher Bilder nahm das überflüssige Oel der Uebermalung auf, und so konnten sich diese Gemälde, obgleich bloßes Oel zu der letztern genommen wurde, doch viel besser erhalten, als in neuerer Zeit durchgängig mit reinem Oel gemalte. Abgesehen von der Erhaltung, ist aber bereits eine große Verschiedenheit zwischen den Gemälden dieser beiden vereinigten Arten und den bis auf den Grund mit Oelfarben gemalten Bildern, weil bei letztern die Untermalung schon viel verschmolzener und kräftiger ist, als bei jenen. Von diesen reinen Oel-Gemälden scheinen aber dennoch jene älteren Künstler, die das Oel nur roh zu gebrauchen wußten, so äußerst wenige verfertigt zu haben, daß man davon keine, oder nur höchst selten, mehr antrifft. Dagegen mag das Uebermalen von Tempera-Wasser-Gemälden mit Oelfarben, die, wegen des darauf theilweise einziehenden Oels, auch schon besser trockneten, gebräuchlicher gewesen sein. Da jedoch, wie bemerkt, diesen Bildern noch viel an Schmelz und Kraft mangelte, und die Harz-Oelfarben des v. Eyck noch viel klarer, blühender waren, als die ältern rohen Oel-Farben, so mußten die von v. Eyck mit dem von ihm erfundenen Harz-Oel-Firniß sowohl unter- als übermalten Bilder jene an Schönheit weit übertreffen. Während die frühern, nach der von Cennini ertheilten Regel verfertigten, Tempera-Oelbilder eine, die Uebergänge der einzelnen Töne nicht unmerklich genug verbunden zeigende, matte und kreidichte Untermalung zu den dünnen Oelfarben-Ueberzügen hatten, und die noch weit häufigeren reinen Tempera-Wasserfarben-Gemälde gar keine Saftigkeit, Verschmelzung und Glut der Farben zeigten, erschienen nunmehr die Tinten der Untermalung der Harz-Oel-Ge-

180) Vergl. Dr. Waagen's Schrift über v. Eyck, S. 96 u. ff.

181) Cennini war ein Schüler des Agnolo Gabbi und dieser der Großschüler des Giotto. Letzterer lebte einige Jahrzehende nach Cimabue, dessen Blüthezeit gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts eintrat. J. v. Eyck machte seine Erfindung erst zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts.

182) Dr. Waagen, über v. Eyck, S. 123.

mälde des v. Eyck schön verschmolzen, saftig und feurig, — auf welcher schon so kräftigen und lebhaft wirkenden Unterlage dann die durchsichtigen Lasurfarben eine desto vollkommenere schöne Wirkung thun konnten. Gleichwie ehemals bei den alten Griechen seit der Einführung der Lasuren in der Harz-Wachs-Malerei durch Apollodor, so konnte auch in der mittelalterlichen Harz-Oel-Malerei erst seit v. Eyck, durch Anwendung (von Göthe erwähnter) ähnlicher Mittel, das Colorit seine höchste, natürliche Schönheit, beziehungsweise Durchsichtigkeit und Klarheit, namentlich auch in den Schatten, wieder erhalten, was auch, nach allmähliger Ausbildung, endlich durch Tizian vollständig erreicht wurde, wie einst durch Apelles. Eycks Harz-Oel-Bilder zeichneten sich also vor den, von Andern gleichzeitig und seit der Mitte des 13ten Jahrhunderts sehr häufig ins Dasein gerufenen, Temperawasser-Gemälden ohne und mit Oelfarbenüberzügen, welche letztere überdies nur höchst selten vorkamen, nicht wenig vortheilhaft aus, so daß seine Erfindung allgemeine Bewunderung erweckte, der Kunst einen sehr bedeutenden Vortheil brachte und ihn selbst mit großem Ruhm bedeckte. Wir kehren nun wieder zu unserm Beweissatze zurück: »daß man, ehe v. Eyck seine neue Technik einführte, zum Oelmalen wirklich nur bloßes Oel nahm,« und da hat denn ferner schon der Maler Cennini, dessen wir bereits gedacht haben, in einer, von dem italienischen Gelehrten Herrn Tambroni 1821 herausgegebenen, lehrreichen Abhandlung über die verschiedenen Arten zu malen[183]), und zwar in einem besondern Abschnitte über die Oelmalerei, gelehrt: »wie man das Leinöl entweder durch Kochen, beim Feuer, »oder indem man es einer großen Sonnenhitze so lange aussetze, bis es zur Hälfte schwinde, »als Mischmittel für alle Farben, mit Ausnahme des Weißen aus Kalk, tüchtig machen »könne; wie man mit diesen Farben alsdann Fleischtheile, Gewänder, Berge, Bäume, »und was man nur immer wolle, machen möge, es sei auf der Mauer, auf Holz, auf »Eisen oder Stein; wie man endlich, ehe man wieder darüber komme, die Malerei einen »oder einige Tage trocknen lassen solle. Die Weisung, daß man das am besten be»reitete Oel zu Florenz haben könne, läßt, wie Tambroni richtig bemerkt, schließen, »daß diese Art Malerei zur Zeit, als dieses geschrieben worden, schon längere Zeit dort »bekannt sein mußte[184]).« Der einzige Unterschied zwischen der Anweisung des Theo»philus und der des Cennini besteht darin: daß nach der erstern das Leinöl ohne alle »weitere Zubereitung gebraucht, nach der andern aber das Oel vorher, wie angegeben, trock»nender gemacht wurde; im Uebrigen ist hier, wie dort, lediglich von Oel (Leinöl), als »Farbenbindemittel die Rede. Ferner »wird die frühere Bekanntschaft mit der Oel-Malerei in Italien noch durch eine Stelle in Lorenzo Ghiberti's (geb. 1378, † 1455) Ge-

183) Cennino di Cennini trattato della pittura Roma 1821.

184) Dr. Waagen über v. Eyck, S. 101.

schichte der Malerei in Italien (s. Cicognara, Storia della Scultura, wo der größte Theil jener Geschichte abgedruckt ist, Tom. 2. p. 99.) bestätigt, woselbst er berichtet: daß schon Giotto in Oel gemalt habe[185].« Das 22. Heft der Meuselschen Miscellaneen artistischen Inhalts, von 1784, enthält S. 211—220. einen, mit M. E. unterzeichneten Artikel über das Alter der Oelmalerei, worin solches noch weit höher hinausgerückt, als Lessing mit Theophilus Presbyter gethan, und aus guten Gründen behauptet wird, daß schon die alten Teutschen das Leinöl gekannt, und entweder Wachs- oder Leinölfarben zu dem Bemalen der, von Tacitus erwähnten, Kriegs-Schilder (wovon das Wort »Schilderei«, als gleichbedeutend mit »Malerei,« herzustammen scheine), genommen hätten. Bei dem Bringen der mit warmem Wachs vereinigten Farben auf die hölzernen Schilder hat der Verfasser nur das Bedenken, daß man von einem Gebrauche der Enkaustik bei den alten nordischen Völkern nicht die geringste Spur habe, und daß dieses Verfahren, wie durch neuere Versuche bestätiget worden sei, den Gemälden kein so lebhaftes und glänzendes Ansehn gebe, als die Oelfarben. Dieses ist allerdings wahr, weil reines Wachs als Farben-Bindungsmittel allzu körperlich ist, und zudem scheint die Enkaustik oder Griffel-Wachs-Malerei der Alt-Griechen nicht einmal in das römische Gebiet verpflanzt worden zu sein, weil man auch in diesem kein solches Griffelbild gefunden hat. Erwägt man aber, daß 1) die rohen Leinöl-Farben sehr langsam trocknen; 2) immer etliche Tausende von Deutschen als irreguläre Truppen bei den römischen Armeen waren, das altdeutsche Volk sich auch verschiedener Provinzen des römischen Reiches auf längere Zeit bemächtigt hatte, und 3) die Römer mit der alt-ägyptisch-griechischen Harzmalerei (Balsam-Wachs-Pinselmalerei) vertraut waren, so ist es am allerwahrscheinlichsten, daß die Alt-Teutschen zu den fraglichen Verzierungen der Schilder ihrer Krieger die lebhaften, glänzenden und bald fest auftrocknenden, Harzfarben, deren Zubereitung sie, bei ihrem ausgebreiteten Verkehr mit den Römern, von diesen leicht erlernt haben können, gebrauchten. Der Anblick eines Heeres mit so schönfarbigen und glänzenden Schildern war natürlich vermögend, dem Tacitus die Bewunderung zu entlocken, welche derselbe im 6. Kapitel von den Sitten der alten Teutschen ausgedrückt hat. Die Kenntniß des Leinöls unter diesem Volke leitet der Verf. davon ab, daß letzteres den Leinbau verstand, wie man mit Grund aus einer Stelle des Tacitus schließen müsse, wo es heißt, daß die teutschen Weiber auch leinene Kleidungsstücke getragen haben; wer nun denselben den Leinbau gelehrt, von dem würden sie auch gelernt haben, aus dem Leinsaamen das Oel zu pressen. Durch die vorstehende Zuschreibung der Harzfarben zu den fraglichen Schildereien haben wir übrigens keineswegs den Alt-Teutschen die Benutzung der Leinölfarben dazu absprechen wollen, vielmehr ist es sehr wahrscheinlich, daß sie sich dieser letztern schon lange bedienten, ehe sie von den Römern in

185) Dr. Waagen über die Gebr. v. Eyck, S. 102.

die Benutzung der Harzfarben eingeweiht wurden. Das Harz, Wachs oder Oel aber müssen sie jedenfalls zu der Bemalung der Schilder gebraucht haben, weil es unvernünftig sein würde, ihnen zu diesem Behufe die so leicht verlöschenden Wasserfarben beizumessen. Man darf indeß annehmen, daß, wenn sie die Farben mit Oel mischten, dieses damals noch nicht mit Harz zu einem Firniß gekocht wurde, als worüber alle Beweise fehlen, sondern so wie es war gebraucht und die Schilder, welche, mit dem Käseleim zusammengesetzt, gegen das Aufreißen gesichert waren, zum Trocknen an die Sonne gesetzt worden sein werden. Herr Field endlich, gleichfalls mit uns darin übereinstimmend, daß man vor der, um den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts erfolgten, Vervollkommnung der Oelmalerei durch J. v. Eyck, gleichwie eine geraume Zeit nachher, als die Eycksche Harz-Oelmalerei in eine bloße Oelmalerei wieder übergegangen war, ausgepreßte Oele in ihrer einfachen, ursprünglichen Beschaffenheit oder später nur mit solchen Zusätzen, welche deren Trocknen befördern, oder vielleicht das Einkochen derselben angewandt habe, und geht sodann hinsichtlich des Alters dieser Oel-Anwendung noch viel weiter zurück, indem er in seiner Chromatographie (Weimar, 1836) S. 194 und 195 äußert: »Es läßt »sich annehmen, daß dies Verfahren weit älter gewesen. Vitruvius erzählt: die Grie»chen und Römer hätten es bei Werken angewandt, die Wind und Wetter ausgesetzt »waren, und einer der ältesten griechischen Maler, Protogenes, war seiner Profession »nach ursprünglich ein Schiffmaler; es läßt sich aber schon aus der Existenz dieses Metiers »annehmen, daß Oel und Firniß zu den Farben angewandt worden sei, da Wachs allein »dieselben vor der Einwirkung des Seewassers nicht hinreichend schützen konnte. Daß die »alten Aegyptier den Flachs kannten und den Leinsaamen als Nahrungsmittel anwandten, »bezeugt Plutarch in seiner Abhandlung über Isis und Osiris. Wir schließen daraus, »daß die alten Aegyptier und Griechen mit dem Leinöl und, bei ihrem warmen Clima, »mit dessen Eigenschaft, trocken zu werden, bekannt gewesen sein müssen. Findet sich auch »keine authentische Nachweisung darüber, so dürfen wir deßhalb nicht gleich einen Schluß »auf die Entdeckung dieser Dinge in neuerer Zeit machen. Was die neuere Zeit anbetrifft, »so haben Walpole und Andere Beweise beigebracht, daß man lange vor van Eyck in »England in Oel gemalt hat, und Raspe hat sich in seiner Schrift: »Ueber die Ent»deckung der Oelmalerei« (On the discovery of oil-painting, 4to 1781.), weitläufig »über diesen Gegenstand ausgesprochen.« Wenn Vitruv den Gebrauch von Oelfarben berührt, so dürfen wir aus dem Beifügen, daß diese Anwendung bei Werken, welche der Witterung ausgesetzt waren, vorgekommen sei, folgern, daß sich dieses nicht auf Gemälde, sondern nur auf Anstriche, wie solche noch jetzt bei mancherlei Gegenständen Statt finden, bezieht. Und widerstand reines Wachs dem Seewasser nicht hinreichend, so konnte das, weniger dauerhafte Oel die Farben an den Schiffen noch viel weniger gegen die Einwirkung dieses Wassers schützen. Um aber den Farben Harz beizubringen, wel-

ches den Widerstand erst vollständig machte, dazu bedurfte es gerade keines fetten Oels zum nothwendigen fetten Bestandtheile des Bindemittels; Wachs konnte eben so gut mit Harz verbunden, am Feuer geschmolzen und durch flüchtiges Oel genügend flüssig erhalten werden, auch sagt ja Vitruv ausdrücklich: Ceram punicam igni liquefactam paulo oleo temperant atque seta inducunt (sie schmelzen das punische Wachs über dem Feuer, vermischen es mit etwas Oel und tragen es mit dem Pinsel auf); diese Wachsmalerei mit dem Pinsel wurde von den Alten nur bei dem Bemalen der Schiffe gebraucht[186]); punisches Wachs aber war höchstwahrscheinlich nicht gereinigtes Wachs allein, wie Einige glauben, sondern vermuthlich eine härtere und dauerhaftere Masse aus Wachs und Harz, und das Oel ein ätherisches; und daß noch die Neugriechen die mit Pech ausgefüllten Fugen der Schiffe mit einer harzigen Farbe überstreichen[187]), scheint uns eine Ueberlieferung des Mitgebrauchs von Harz bei der Schiffmalerei der Alten zu sein und insbesondere zu bestätigen, daß Harz dem Wachse beigemischt war oder daß letzteres deshalb punisch genannt wurde. Konnten die mit reinen Oelen gemalten Bilder nicht einmal ein Paar Jahrhunderte ohne Reißen, Schwärzen und theilweises Verbleichen der Farben bleiben, — wie wäre es da möglich gewesen, daß die altägyptischen Malereien, sogar nach Verlauf von Jahrtausenden, jetzt noch, durch Nichtgerissensein, sowie durch Frische, Helligkeit und Klarheit der Farben, wie neu erscheinen, wenn dieselben nicht mit Harz und Wachs, sondern mit Leinöl ausgeführt worden wären! — — Wenn gleich demnach die Alten aus guten Gründen die Oel-Malerei nicht getrieben haben, wie Herr Field vermuthet, so wird doch durch die übrigen angeführten unwiderleglichen Zeugnisse die von uns aufgestellte Behauptung, daß J. v. Eyck das Mischen und Auftragen der Malerfarben mit purem Oel nicht eingeführt habe, solcher Gebrauch vielmehr viel älter, aber auch nur von geringer Bedeutung sei, sattsam begründet erscheinen.

Zur Erweisung unseres zweiten Satzes: daß v. Eyk die, für die Kunstgeschichte ungleich bedeutender gewordene, Erfindung der Harz-Oel-Malerei gemacht habe, mag nun folgendes dienen. Vorerst ist nöthig, den Inhalt des uns über Eyck's Erfindung Ueberlieferten in's Andenken zu rufen, zu welchem Ende wir die deßhalbige schätzenswerthe Mittheilung des Herrn Dr. Waagen hier aufzunehmen uns erlauben: »Die älteste und ausführlichste Nachricht, welche dem J. v. Eyck die Erfindung der Oelmalerei zuschreibt, befindet sich beim Vasari, in der Lebensbeschreibung des Antonello von Messina[188]). Wir setzen hier eine treue Uebersetzung her. Er erzählt daselbst zu Anfange, wie die Malerei in

186) S. Hirt's Gesch. d. bild. Künste bei den Alten S. 164.

187) S. Dr. Roux's erstes Heft über »die Farben, S. 58.

188) Band 1. S. 282 ff.

tempera*) seit der Zeit des Cimabue die einzig übliche gewesen wäre, und obschon die Künstler in Italien, Frankreich, Spanien, in Deutschland und den Niederlanden wohl eingesehen, daß ihre Bilder in dieser Art immer einer gewissen Lebhaftigkeit und Verschmelzung der Farben, so wie der gehörigen Haltbarkeit entbehrten, auch deßhalb sich alle Mühe gegeben hätten, diesen Mängeln auf irgend eine Weise abzuhelfen, doch alle diese Versuche immer ohne den erwünschten Erfolg geblieben wären. Dann fährt er fort: »Als die Sachen so standen, lebte in Flandern Johann van Brügge, ein Maler, der wegen der »großen Erfahrenheit, welche er in seiner Kunst erlangt hatte, in jenen Gegenden sehr geschätzt war. Derselbe legte sich darauf, Versuche mit verschiedenen Arten von Farben anzustellen; und als Einer, der an der Chemie Gefallen fand, beschäftigte er sich, vielerlei »Oele zu bereiten, um Firnisse und andere Dinge nach Art der feinen Köpfe (i cervelli) »zu machen, wie er denn einer war. Da er nun einmal große Mühe verwandt hatte, ein »Gemälde auf Holz zu malen, gab er ihm, nachdem er es mit vielem Fleiße geendigt »hatte, den Firniß, und stellte es, wie es üblich war, zum Trocknen in die Sonne; aber »ob nun die Hitze zu stark sein mochte, oder ob die Breter schlecht zusammengefügt waren, »die Tafel öffnete sich unglücklicherweise, wo die Breter zusammenstießen. Da Johann den »Schaden sah, welchen ihm die Sonnenhitze verursacht hatte, dachte er darauf, es so einzurichten, daß die Sonne ihm niemals wieder in seinen Werken ein so großes Unheil »anstiften könnte. Solchermaßen, da er nicht weniger des Firnisses, als des Arbeitens in »tempera überdrüssig geworden, fing er an, darauf zu denken, wie er eine Weise finden »möchte, einen Firniß zu bereiten, der auch im Schatten trockne, so daß er seine Gemälde »nicht mehr der Sonne auszusetzen brauchte. Als er darauf mit vielen Substanzen, rein »und gemischt, Versuche angestellt hatte, fand er am Ende, daß das Lein- und Nußöl »unter so vielen, welche er untersucht hatte, diejenigen wären, welche am leichtesten von allen »trockneten. Diese nun, mit andern von seinen Gemischen (misture) gekocht, gaben ihm »den Firniß, welchen er, ja alle Maler in der Welt, lange Zeit so sehnlichst begehrt hatten. Nachdem er noch mancherlei Versuche angestellt hatte, sah er, daß das Anmachen »der Farben mit diesen Arten von Oel für dieselben ein sehr dauerhaftes (forte) Mischmittel (tempera) abgab, welches getrocknet, nicht allein das Wasser weiter nicht zu

*) »Ohne uns auf die sonstigen Bedeutungen, welche das Wort tempera im Italienischen hat, einzulassen, sagen wir hier nur, daß es, von der Malerei gebraucht, eigentlich jede Flüssigkeit bedeutet, mit welcher der Maler die trockenen Farben vermischt, um sie vermittelst des Pinsels auftragen zu können, und demnach mit Mischmittel übersetzt werden könnte; daß außerdem aber noch die von der Mitte des 13ten, bis gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts in Italien sehr häufig angewandte Art von Malerei, bei welcher man die Farben mit verdünntem Eigelb und aus Pergamentschnitzeln gekochtem Leim mischte, κατ' ἐξοχὴν die Malerei a tempera genannt wurde.«

»fürchten brauchte, sondern die Farben zugleich so glühend machte, daß es ihnen ganz allein »und ohne Firniß einen Glanz ertheilte. Das, was ihm am bewunderungswürdigsten »schien, war, daß es sich unendlich viel besser mit den Farben vereinigte, als die tempera »(d. h. Eigelb und feiner Leim.) Ueber solche Erfindung war Johann, wie es sich wohl »denken läßt, sehr erfreut; er legte Hand an viele Arbeiten und erfüllte alle jene Gegenden »mit einem unglaublichen Wohlgefallen daran; zugleich gereichte ihm dieses zu großem »Nutzen, da die von Tage zu Tage gewonnene Erfahrung ihm zu Hülfe kam, so daß er »immer größere und bessere Werke zu machen anfing.« Außerdem sagt Vasari noch kurz in der Einleitung*): »Die Oelmalerei war eine schöne Erfindung, und für die Kunst der »Maler ein großer Gewinn. Der erste Erfinder derselben war Johann van Brügge.« Endlich erwähnt er an einem dritten Orte**), daß diese Erfindung um das Jahr 1510 gemacht worden sei. Dieses ist ein Schreib- oder Druckfehler, den schon Guicciardini***) in seiner Beschreibung der Niederlande in 1410 ändert, womit auch van Mander†) übereinstimmt. — Aus diesen Stellen ist alles geflossen, was seitdem in fast unzähligen Büchern über die Erfindung der Oelmalerei durch Johann van Eyck gesagt worden ist[189]).« Jene Thatsache, daß schon geraume Zeit vor v. Eyck mit Farben, die blos Oel zum Bindemittel hatten, gemalt worden, oder daß derselbe diese eigentliche Oel-Malerei nicht erfunden hat, wird mit der vorstehenden Erzählung des Vasari: daß J. v. Eyck der Erfinder der Oelmalerei sei,« nicht mehr im Widerspruche erscheinen, wenn man nur annimmt, daß dieser Schriftsteller die von v. Eyck erfundene Harz-Oel-Malerei kurzweg Oelmalerei nennt. Zu solcher Annahme ist man um so mehr berechtigt, da ja sogar auch jetzt noch diejenige Art Malerei, wobei die Farben mit einem Firnisse aus Harz und Oel aufgetragen worden, schlechthin Oelmalerei genannt wird. Betrachten wir nun Vasari's Erzählung auch speziell. Wenn derselbe unter der Temperamalerei wirklich blos eine Wassermalerei, wobei Feigenmilch, Eigelb, Eiweiß, Leim oder Gummi Farbenträger war, versteht, was sich, abgesehen auch von dieser gewöhnlichen Bedeutung des Wortes »tempera,« schon aus dem Beifügen, »daß die Künstler immer eine gewisse Lebhaftigkeit und Verschmelzung der Farben, sowie die gehörige Haltbarkeit vermisset hätten,« als ausgemacht annehmen läßt, so war er von dem Sachverhalt nicht völlig unterrichtet, indem er sagt, »daß seit der Zeit des Cimabue die Malerei in tempera die einzig übliche gewesen sei.« Denn wir wissen nicht nur aus dem Vorhergehenden, daß wenigstens ein Nach-

*) Band 1. S. 49.

**) S. Bd. 3. S. 268.

***) S. S. 97.

†) S. Bl. 123 B.

189) S. den Abschnitt 3. in dem Buche des Hrn. Dr. Waagen über die v. Eyck.

folger des Cimabue, nämlich Giotto (der einige Jahrzehende nach Cimabue und ungefähr hundert Jahre vor v. Eyck lebte), auch schon das Oel zum Malen, sei es auch blos zum Lasiren seiner mit Temperawasserfarben angelegten Bilder, gebraucht haben soll, was auch gar nicht unwahrscheinlich ist, da man ebenwohl aus Obigem bestimmt weiß, daß bereits längere Zeit vor Cimabue und Giotto Lein=Oel zu einem Farbenmischmittel verwendet wurde; sondern wir wollen sogar auch einen Grund dafür anführen, daß selbst Joh. v. Eyck sich des Oels auf die so eben angeführte Weise gleichfalls noch bedient hat, ehe er seine Harz=Oel=Malerei erfand. Vasari sagt nämlich ausdrücklich: Joh. v. Eyck habe das Gemälde, welches ihm die Veranlassung zur Erfindung seiner neuen Art Malerei gegeben, »zum Trocknen in die Sonne gestellt, wie es üblich gewesen sei.« Da nun gerade dieser Gebrauch schon zu Theophilus Presbyter's Zeit hinsichtlich der mit Leinölfarben angestrichenen und bemalten Tafeln ebenfalls bestand, — wie aus den Worten des 18ten Capitels: »laß es an der Sonne trocknen,« sowie aus einer Stelle des 23sten Capitels, wonach diese Farben, weil sonst das Trocknen derselben allzu langsam von Statten ging, »nur bei denjenigen Sachen, welche von der Sonne getrocknet werden konnten,« zu gebrauchen waren, — sich ergibt, so schließen wir hieraus, daß auch v. Eyck sich der so langsam trocknenden Oelfarben zu jenem Bilde bedient habe, und zwar also, daß er dasselbe, gemäß der von Cennini gegebenen Vorschrift, nachdem es mit Tempera=Wasserfarben untermalt war, mit den Oelfarben lasirend vollendete. Mag nun aber auch das Oel als bloßer Ueberzug angewendet worden sein, so war es doch immer Oel, dessenwegen er das Gemälde der Sonnenhitze aussetzte; zum Trocknen von Wasserfarben oder eines Firnißüberzuges aus Harz, das an der Luft bald erhärtet, bedurfte er derselben nicht. Indeß waren freilich auch dergleichen mit Oelfarben=Lasuren oder wohl gar blos mit Oel überzogene Temperawassergemälde bei weitem nicht so lebhaft, verschmolzen und haltbar, als die, später entstandenen, reinen Harz=Oel=Bilder des v. Eyck u. A., weßhalb jenen frühern Temperawassermalereien mit Oelfarben=, oder Oel=Ueberzügen allerdings »eine gewisse Lebhaftigkeit und Verschmelzung der Farben, sowie die gehörige Haltbarkeit« mangelte. So lebhaft waren diese Bilder nicht, weil das Oel die bereits aufgetragenen und schon mit einem Bindemittel versehenen Temperafarben nicht genugsam durchdringen konnte (weßhalb man eben die Sonnenwärme zum Trocknen des, großen Theils oben stehen gebliebenen, Oels nöthig hatte); — so verschmolzen nicht, weil die Untermalung beziehungsweise [190]) das ganze Bild blos mit den, zu schnell getrockneten, Wasserfarben ausgeführt war, — und nicht so haltbar, weil letztere durch Wasser wieder aufgelöst wurden, und, wenn dieselben mit

190) Wie bei solchen Gemälden, welche nur einen Ueberzug von Oel als eine Art Firniß hatten.

Oelfarben oder mit reinem Oel überzogen waren, das Oel allmählig immer trüber wurde, sammt den Farben, die es berührte, schwärzte und sich endlich ganz zersetzte. Die mit dem von v. Eyck zuerst bereiteten Firniß aus Harz und Oel aufgetragenen Farben nahmen sich dagegen wegen der bleibenden glasartigen Klarheit des Harzes natürlicherweise heiterer und klarer aus, und da dieser Firniß auch an kalten Orten gut trocknete, so konnten mit demselben sowohl die feinsten Lasuren ausgeführt, als auch — die Tinten der Untermalung sanft ineinander vertrieben werden, so daß das Ganze, wie in der Natur, gleichsam hingegossen schien; zugleich war diese letztere Art Malerei durch das Harz viel dauerhafter, welches J. v. Eyck, »als Einer, der an der Chemie Gefallen fand,« sehr wohl einsah; außerdem hatte derselbe durch den, auch im Schatten gut trocknenden, gekochten Harz-Oel-Firniß, als alleinigen Farbenträger, nebenbei den Zweck erreicht, »daß er seine Gemälde nicht mehr der Sonne auszusetzen brauchte.« Das Ende der von v. Eyck mit »vielen Substanzen« (worunter man nicht blos Oel versteht) angestellten Versuche war keinesweges etwa die gewonnene Ueberzeugung, »daß das Lein- und Nußöl von allen die am leichtesten trocknenden seien,« sondern die Gewinnung eines Harz-Oel-Firnisses aus dem Zusammenkochen solchen Oels »mit andern von seinen Gemischen (misture),« mit Harz, von dessen wirklichem Gebrauche wir uns in der Folge immer mehr überzeugen werden. Nicht das reine Oel, sondern erst dieser Harz-Oel-Firniß war das »sehr dauerhafte Mischmittel (forte tempera).« Der von Vasari hier gebrauchte Ausdruck »tempera« rechtfertigt, beiläufig gesagt, noch mehr, daß wir dieses so bedeutungsvolle Wort auch für die Harz-Wachsmalerei der Alten in Anspruch genommen haben, und gibt unserer Meinung Gewicht, daß sich »Mischmittel« (tempera) nicht lediglich auf die Vermischung der Farben mit solchem, sondern zunächst auch auf die Zusammenmischung verschiedener Stoffe zu einem Farbenbindemittel beziehet. Eycks so gewonnener Firniß, allen Farben des Gemäldes beigemengt, und getrocknet, schützte dieses bis auf den Grund gegen das Wasser, vor welchem man sich bei den früher mit Wasserfarben untermalten Bildern, ungeachtet des Oelfarben- oder Oel-Ueberzuges, zu fürchten hatte, da hierbei schon eine Benetzung der Oberfläche mit Wasser die Farben unter dem dünnen Oelhäutchen erweichte. Ferner machte das gefundene Mischmittel »die Farben zugleich so glühend, daß es ihnen ganz allein und ohne Firniß einen Glanz ertheilte,« denn dasselbe bestand aus, mit Oel zusammengeschmolzenem, Harz, welches die damit abgeriebenen Farben völlig und gleichmäßig durchdrang und gleichsam wie in einer schön durchsichtigen hellen Glastafel schwebend erhielt. Allerdings war diese — so zu sagen, eine Art von Verglasung, auf welcher eben die Glut und der Glanz des Colorits beruhen, bewirkende — Vereinigung des harzöligen Bindemittels mit den Farben unendlich inniger und wirkungsvoller, als bei der Temperawasser-Malerei die Verbindung des Eigelbes, Leimes &c. mit dem Farbenpulver, daher es auch natürlich war, daß v. Eyck sich darüber am meisten

wunderte. Seine Erfindung war also in der That sehr erfreulich und es konnte nicht fehlen, daß er durch seine Harz-Oelgemälde »alle jene Gegenden«, in denen man zur Zeit gewöhnlich nur Temperawasserfarben-Gemälde ohne und mit blos theilweiser Anwendung von Oelfarben fertigte, »mit einem unglaublichen Wohlgefallen daran erfüllte.« Die derzeitigen Maler sahen und rochen zwar recht gut, daß dabei Oel (mit) angewendet sei, womit sie ja auch schon längst, auf die angedeutete Weise, malten, dennoch aber standen ihre Gemälde denen des v. Eyck so sehr weit nach. Wie dieses zuging, haben wir hoffentlich genügend erläutert. Um so lebhafter wurde nun ihr Wunsch, hinter sein Geheimniß zu kommen, und diese Sehnsucht bewog den Antonello von Messina, sogar die weite Reise nach Flandern, wo J. v. Eyck sich aufhielt, zu unternehmen, um von demselben solch' schätzbares Geheimniß zu erforschen. »Die Erzählung des Vasari von ihm (dem Antonello), welche sich unmittelbar an das oben aus demselben Mitgetheilte anschließt, lautet — wie Herr Dr. Waagen anführt — in einer Uebersetzung des uns hier Wesentlichen folgendermaßen: »Als nach nicht langer Zeit der Ruf von der Erfindung des Johann »nicht allein in Flandern, sondern in Italien und viele andere Theile der Welt sich verbreitet »hatte, wurden die Künstler von der größten Begierde erfüllt, zu erfahren, auf welche Weise »er seinen Werken eine so große Vollkommenheit ertheilte. Da sie seine Werke sahen, und »doch nicht wußten, was er dabei anwendete, waren sie gezwungen, ihn zu erheben und »unsterbliches Lob zu ertheilen, und doch wieder zu beneiden, indem sie für ihre Bilder »dasselbe gewünscht hätten, er aber eine Zeitlang es nicht wollte, daß ihn Jemand arbeiten »sähe, oder daß er irgend Einem das Geheimniß gelehrt hätte. In seinem Alter machte er »jedoch Rogier von Brügge desselben theilhaftig, welcher es dann seinem Lehrling Ausse »und den Andern mittheilte, von denen die Rede ist, wo von der Oelmalerei gehandelt »wird*). Doch obgleich die Kaufleute solche Bilder an sich brachten, und sie in der »ganzen Welt an Fürsten und große Herren mit gutem Vortheil versandten, blieb die »Sache bei alledem nur in Flandern bekannt; und wenn auch diese Malereien jenen strengen Geruch von den mit Oel gemischten Farben an sich hatten, besonders wenn sie neu »waren, so daß es möglich schien, die Art ihrer Malerei zu erkennen, wurde dieselbe doch »in einem Zeitraume von vielen Jahren nicht entdeckt. Als einige Florentiner, die in Flandern und Neapel Handel trieben, dem Könige Alfons dem Ersten von Neapel ein Oelgemälde mit vielen Figuren von der Hand des Johann von Brügge geschickt hatten, welches wegen der Schönheit der Figuren und wegen der neuen Erfindung im Colorit von »dem Könige sehr hoch gehalten wurde, eilten die Künstler, so viel ihrer im Reiche waren, »herbei, um es zu sehen, und es wurde von allen höchlich gepriesen. Um diese Zeit lebte

*) S. die Einleitung S. 49.

»Antonello von Messina, ein Mann von aufgewecktem Geiste und sehr wohl in seiner Kunst »erfahren. Er hatte sich mehre Jahre zu Rom der Zeichnung befleißigt, war darauf zuerst »nach Palermo gegangen und hatte lange Zeit dort gearbeitet, endlich aber war er wieder »nach Messina zurückgekehrt, wo er die gute Meinung, welche man von seiner Kunst dort »hegte, durch seine Werke befestigte. Als derselbe einst in seinen Angelegenheiten nach Nea- »pel reiste, hörte er dort von jenem Oelgemälde des Johann von Brügge, welches dem Kö- »nige Alfons geschickt worden, und auf eine Weise in Oel gemalt wäre, daß man es wa- »schen könnte, daß es jeder Erschütterung widerstände, und jede Vollkommenheit in sich »schließe. Die Lebhaftigkeit der Farben, die Schönheit und Verschmelzung dieser Malerei »machten solchen Eindruck auf ihn, daß er mit Hintansetzung jedes andern Geschäfts nach »Flandern ging. In Brügge angekommen, gewann er die vertrauteste Freundschaft des Jo- »hann von Brügge, indem er demselben viele Zeichnungen italienischer Meister und andere »Dinge schenkte. Durch diese Gaben, durch die Neigung zum Antonello und durch die »Erwägung, wie er doch schon alt sei, fühlte sich Johann bewogen, es geschehen zu lassen, »daß Antonello seine Art in Oel zu malen sahe. Derselbe wich nun nicht mehr von dem »Orte, bis er diese Art zu malen, wornach er so begierig gewesen, auf das Beste gelernt »hatte. Nicht lange darauf, als Johann gestorben, kehrte er aus Flandern zurück, um »sein Vaterland wieder zu sehen und Italien eines so nützlichen, schönen und bequemen Ge- »heimnisses theilhaft zu machen; und nachdem er wenige Monate in Messina zugebracht, »ging er nach Venedig, woselbst ihm die Lebensweise so zu Sinne war, daß er dort seine »übrige Lebenszeit zubrachte. Hier malte er viele Bilder in Oel nach der in Flandern er- »lernten Art, welche um diesentwillen sehr geschätzt wurden und in den Häusern der Edlen »dieser Stadt zerstreut sind. Wenige Monate nach seiner Ankunft daselbst, lehrte er seine »Kunst dem Dominico Venetiano, einem Maler, welcher ihm alle mögliche Freund- »schaft erwiesen hatte. Da man ihm von der Signoria einige Arbeiten aufgetragen, starb »er, ehe er noch Hand daran gelegt hatte, in einem Alter von 49 Jahren [191].« Bei den aufgezählten Vortheilen, welche der Harz-Oelmalerei des Johann v. Eyck (v. Brügge) ei- gen waren, ist es leicht erklärlich, daß die Harz-Oelgemälde desselben so ungemein gefielen und von den Malern mit um so größerer Verwunderung und Wißbegierde angestaunt wur- den, da sie eine gewisse unverkennbare Aehnlichkeit mit Oelgemälden hatten, dennoch aber nicht mit gewöhnlichen Oelfarben nachgeahmt werden konnten, um so weniger, wenn man mit Wasserfarben untermalte, wodurch sich jene Vollendung, Verschmelzung und glühende Farbenpracht nicht bewerkstelligen ließ. Daß die Oelmalerei im engern Sinne, welche man bezeugtermaßen schon Jahrhunderte früher kannte und erst mit ungereinigtem, bann mit ge-

---

191) S. Dr. Waagen: Hubert und Johann van Eyck, S. 102 — 106.

reinigtem Oel, Theils isolirt, Theils in Verbindung mit der, dem gemeinen Begriffe nach, bezeichneten Temperamalerei, obgleich auf beiderlei Weise, aus bekannten Ursachen, nur selten betrieb, noch zu den Lebzeiten des J. v. Eyck ausgeübt wurde oder wenigstens bekannt war, ehe dieser die Harz-Oelmalerei ermittelte, das hätte man selbst von Vasari, aus vorerwähnter Lebensbeschreibung des Antonello erfahren können, wenn man nicht immer geglaubt hätte, v. Eyck habe die Oelmalerei überhaupt zuerst erfunden und Vasari lege ihm diese Erfindung in solchem Umfange bei. Vasari konnte uns Jenes nicht deutlicher zu erkennen geben, als durch die auf Eyck's Zeit angewandte Vergleichung der (Harz-Oel-) Gemälde dieses Meisters mit gewöhnlichen Oelgemälden; wir wiederholen seine deßhalbigen Worte, welche also lauten: »und wenn auch diese Malereien jenen strengen Geruch von den mit »Oel gemischten Farben an sich hatten, besonders wenn sie neu waren, so daß es »möglich schien, die Art ihrer Malerei zu erkennen, wurde dieselbe doch in einem Zeitraume »von vielen Jahren nicht entdeckt.« Er will hiermit offenbar nichts Anderes sagen, als: Man merkte schon damals recht wohl an dem Geruche, so gut wie man solches den Gemälden ansah, daß zu deren Fertigung Oel benutzt worden sei; und da man dieses einmal wußte, so wäre es fast unbegreiflich gewesen, wenn man damit nicht zugleich die Eyck'sche Art von Malerei sollte errathen haben, wenn Eyck nichts weiter als Oel zum Farbenbindemittel gebraucht hätte; aber eben dieses Weitere, nämlich das Harz (welches man, als an sich geruchlos, oder, wenn es fremde riechende Stoffe enthielt, doch den stärkern Oelgeruch nicht hinderte, besonders als es, wie in einem fertigen Bilde, schon erhärtet war) und dessen Zusammenkochen mit Oel zu einem Firniße war es, was dennoch die Entdeckung verhinderte. Im völligen Zusammenhange oder in Uebereinstimmung mit dieser Deutung steht auch folgende Bemerkung desselben Schriftstellers: »Hier malte er viele Bil»der in Oel nach der in Flandern erlernten Art.« Hätte es nicht noch eine andere Art Oelmalerei, als die Harz-Oelmalerei, welche v. Eyck in Flandern (in den Niederlanden) übte, gegeben, so würde Vasari seinem Berichte, daß Antonello darauf in Venedig »viele Bilder in Oel gemalt habe,« gewiß nicht noch die Worte angehängt haben, »nach der in Flandern erlernten Art. Dieser Nachsatz soll übrigens zugleich auch noch das ausdrücken, daß jede dieser beiden Arten von Oelmalerei (denn die Harz-Oelmalerei pflegte man ebenfalls Oelmalerei zu nennen) auf eine besondere Weise behandelt oder angewendet wurde. Eben darum heißt es von dem Gemälde des Johann van Eyck, welches dem Könige Alphons überreicht worden war, »es wäre auf eine Weise in Oel gemalt, daß man es waschen könnte, daß es jeder Erschütterung widerstände und jede Vollkommenheit in sich schließe.« Früher pflegte man, wie gesagt, die mit bloßem Oel vermengten Pigmente — weil sonst, wegen des zu schwierigen Trocknens derselben, die Ausarbeitung der Gemälde in Oel viel zu langsam von der Hand ging ꝛc. — in der Regel auf eine Untermalung von Tempera-Wasserfarben zu setzen; da letztere aber nicht wasserfest waren, so durfte man dergleichen halbe Oelgemälde

nicht, oder nur flüchtig, waschen, um eine theilweise Erweichung der Wasserfarben und ein Blasenwerfen der Oelfarben über ihnen zu verhindern; bei Bildern dieser Art von einem gewissen Alter, an denen die Oelfarben schon durch unzählige Ritzchen gespalten waren, mußte das Abwaschen ganz vermieden werden. Ferner war die Paste dieser Gemälde, obgleich sie oben aus Oelfarben bestand, unten durch die Wasserfarben, womit man wahrscheinlich ziemlich dick, etwa wie in Gouache, untermalt hatte, so dürre, daß, besonders wenn solche Bilder schon alt und auch die Oelfarben ausgedörrt und hierdurch geritzt waren, die Pigmente sich leicht theilweise vom Grunde ablöseten, wenn das Bild etwas stark erschüttert wurde. Und sodann war diese Wasser-Oelmalerei auch in jeder andern Hinsicht zu unvollkommen, als daß sie zu einer nur einigermaßen vollkommenen Abbildung der Natur getaugt hätte. Ungleich bessere Dienste leistete die Eyck'sche Harz-Oelmalerei; denn dieselbe gewährte nicht blos größere Bequemlichkeit und Geschwindigkeit in der Ausführung, sowie einen kräftigern und zartern Ausdruck der nachzuahmenden Gegenstände und ihrer Farbenschönheiten, sondern die Harz-Oelgemälde vertrugen auch, da ein Träger aus Harz und Oel die Farbenstoffe durchgängig beherrschte und fest an den Grund gebunden hatte, das Abwaschen, wie jegliche Erschütterung, und nebenbei hatte das Harz diesen Gemälden eine ganz eigene Haltbarkeit verliehen, dergestalt, daß die Bilder des J. v. Eyck und Anderer, auf welche seine Art Malerei unverfälscht überging, gegenwärtig noch in Frische und Schönheit des Colorits glänzen und schon manche neuere, mit reinen Oelen gemalte Stücke in dieser Beziehung überlebt haben. »Schon van Mander bezeugt von den Gemälden des J. v. Eyck zu Gent, daß sie alle Bilder seiner Zeit an Pracht der Farben überträfen und wie frisch gemalt aussähen; und dieses gilt noch eben so gut von unserer Zeit, wie wir als Augenzeuge versichern können [192].« Harz zu einem Hauptbestandtheile des Farbenbindemittels zu nehmen, diese so wichtige Kenntniß hatte J. v. Eyck vermuthlich von den alten Harzmalern, aus Kunstschriften, erlangt. Diese Vermuthung wird zu ziemlicher Gewißheit gesteigert durch das glaubwürdige Zeugniß des Facius, eines Zeitgenossen desselben, welches dahin lautet, »daß dem Johannes Gallicus (J. v. Eyck), der in den zur Verschönerung der Malerei beitragenden Kenntnissen nicht unerfahren gewesen, bei seinen Erfindungen in der Malerei das von den Alten Ueberlieferte, welches er aus der Lesung des Plinius und anderer Schriftsteller gelernt hatte, zu Statten gekommen sei [193];« — die Hauptgattung der Malerei der Alten aber war, nach den von uns gelieferten vielen übereinstimmenden Beweisen, eine Harzmalerei, und nach dieser hauptsächlichsten Gattung wird auch v. Eyck getrachtet haben. Er übersah jedoch, daß das von denselben zu diesem Zwecke

---

192) Dr. Waagen über die Gebr. v. Eyck, S. 130, in der Anmerk.

193) S. de vir. illustrib. p. 46. Vergl. Dr. Waagen über die v. Eyck, S. 102.

gebrauchte Harz blos ein flüssiges, balsamisches, gewesen, dem der nöthige ölige Saft nicht durch Oel, sondern durch eine kleine, aber dennoch hinlängliche, Beigabe von dauerhafterem Wachs (durch kalte Auflösung darin,) mitgetheilt worden war. Indem er aber, zum Theil wenigstens, festes, trockenes, Harz wählte, so war er, um dasselbe flüssig zu machen, gleichsam gezwungen, (Statt des ebenfalls festen fetten Oeles, des Wachses) gewöhnliches, flüssiges, fettes Oel, wie Leinöl oder Nußöl zu wählen. Da indeß das fette Oel nicht viel dicker werden durfte, als es schon an sich selbst war, damit es sich, als Farbenmischmittel, mit dem Pinsel gut behandeln ließ oder nicht zu zähe wurde, so konnte er nur weniger Harz als Oel nehmen, wodurch er aber eher eine Oelmalerei, als eine Harzmalerei, jedoch eine Harz-Oelmalerei zuwege brachte. Jene hatten hingegen bei ihrer vorbemerkten Wahl den bedeutenden Vortheil, daß sie das Harz, welches den Gemälden die meiste Fähigkeit zur Dauer giebt, vorherrschen lassen und demselben das erforderliche Oelige oder Fettige durch, fast eben so dauerhaftes Wachs geben konnten. Freilich durfte auch das balsamische Harz, welches die alten Pinselmaler zur Verdünnung des Wachses nahmen, nicht viel dicker werden, als es schon war; zum Glück bedurfte jedoch das Harz nur wenig Oelstoff (woraus auch das Wachs, welches unbestreitbar mehr Dauer, als gewöhnliches fettes Oel hat, besteht) zu seiner Nahrung, so daß die Malerei, wozu dieses zusammengesetzte Bindemittel gebraucht wurde, immer eine Harzmalerei blieb; streng genommen war dieselbe allerdings eine Harz-Wachsmalerei. Da das gelöste Wachs sehr geschmeidig ist, so hinderte es auch nicht bei der Arbeit, wenn man manchmal etwas zu viel Wachs dem Balsamharze beigemischt hatte. Ein anderer Umstand tritt ein bei trockenem oder festem Harze und Oel; letzteres wird leicht zu zähe, wenn man von ersterm nur ein wenig zu viel nimmt. War demnach die Harz-Oelmalerei des J. v. Eyck nicht eben so gut, als die Harzmalerei (Balsamharz-Wachsmalerei) der Alten, so war sie doch weit besser, als die reine Oelmalerei der meisten Neuern[194]). Daher haben sich auch die in Eyckscher Technik ausgeführten mittelalterlichen Bilder viel besser als neuere Oelbilder erhalten; ob sie sich aber auch mit den altägyptischen und alt-römisch-griechischen Harzmalereien hinsichtlich der Dauer werden messen können, das wird man ihnen erst alsdann am deutlichsten ansehen, wann sie zuvor auch so alt geworden sein werden, als diese bereits sind; inzwischen wissen wir, daß eine Mischung aus Harz und Wachs, nach den Eigenschaften dieser Stoffe zu urtheilen, viel dauerhafter ist, als Oel, selbst wenn man diesem so viel trockenes Harz zusetzt, als es die beizubehaltende Dünnflüßigkeit erlaubt. »Nachdem die Malerei schon in den letzten Jahrzehnten der Epoche von 1590 bis 1670 merklich zurückgegangen war, stellte sich in der

194) Sogar zu unserer Zeit haben Hr. Bouvier und nach ihm Hr. Schubert, in ihren Anweisungen zur Oelmalerei, noch die Vorschrift gegeben, mit bloßen Oelen, nämlich mit gebleichtem Mohnöl und gekochtem Nuß- oder Leinöl zu malen.

Epoche von 1670 bis 1780 der Verfall, welcher die gänzliche Ausartung derselben zur Folge haben sollte, unaufhaltsam ein. Nichts bezeichnet den tiefen Verfall der Malerei in dieser Epoche mehr, als die gesunkene Technik. Weder um die Haltbarkeit ihrer Materialien, noch um die gehörige Weise, ihre Farben aufzutragen, bekümmerten sich die Maler fortan: so daß ihre Bilder sich fast durchgängig verändert haben, bald schwarz geworden, bald verblichen sind, und zugleich der Modellirung, sowie der Wahrheit in der Färbung mehr oder minder entbehrten[195].« Dieses Sinken der neuern Malertechnik und die dadurch verursachte Veränderung, Schwärzung und Verbleichung der Farben war eine natürliche Folge von der Ausartung der Eyck'schen Harz-Oelmalerei in eine reine Oelmalerei, sowie davon, daß es in letzterer Epoche — wie der Herr Dr. Waagen an demselben Orte kurz vorher bemerkt — »bei den Historienmalern allgemein in Gebrauch kam, anstatt auf Holz und hellen Grund, wie bisher in den meisten Schulen üblich gewesen, auf Leinwand und dunkeln Grund zu malen, wodurch die Gemälde an Klarheit der Färbung in den meisten Fällen beträchtlich einbüßten:« weil man nun nicht mehr einen trockenen, einsaugenden, weißen (Kreide-) Grund hatte, der schon beim Malen das überschüssige (schwärzende) Oel aus den Harz-Oelfarben aufnahm, so daß hauptsächlich das (klar bleibende) Harz die Farben gegen die Luft ꝛc. in Schutz hielt, — sondern mit Oel-Farben auf die, mittelst Oel-Farben grundirte, zu dünne und poröse Leinwand malte, durch welche die Luft, die Oelfarben und den herauswachsenden dunkeln, farbigen Oelgrund ausdörrend und schwärzend, hindurchstreichen konnte. Ein Beispiel hiervon, welches der große deutsche Landschaftsmaler P. Hackert beschrieben und das wir anderswo[196]) anführen werden, wird genügen, Zweifelnde von der Wahrheit des so eben Gesagten zu überzeugen. Winkelmann, dieser einsichtsvolle und gründliche Forscher, hat übrigens ausgesprochen: »Die Art zu malen (die Technik) bei den Alten war geschickter, als die heutige, einen hohen Grad des Lebens und des wahren Fleisches zu erreichen: denn da alle Farben in Oel verlieren, das ist, dunkler werden, so bleibet die Malerei in Oel allezeit unter dem Leben. Die Figuren der Alten, sonderlich die größern, sind auf Oelfarbenart vertieft und erhoben, d. i., durch ganze Massen von degradirten und anwachsenden Tinten, und diese sind in dem Ganymedes meisterhaft in einander geschmolzen. Auf eben diesem großen Wege ist die Barbirinische vermeinte Venus, wie die zuletzt entdeckten vielen kleinen Gemälde des herkulanischen Musei gemalt. Die Farben der meisten alten Gemälde auf trockenen Gründen haben sich in so vielen hundert Jahren frisch erhalten und man kann ohne Nachtheil mit einem feuchten Schwamme oder Tuche über dieselben hinfahren. Die mehrsten alten Bilder sind sehr leicht und flüch-

---

195) Dr. G. F. Waagen, Direktor der Königlichen Gemälde-Gallerie in Berlin, Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königl. Museums zu Berlin, 1834, in der Einleitung.

196) In dem Kapitel von den Fundamenten und Gründen.

tig gemalt.« Dieses Urtheil eines der ersten Kunstkenner und Kunstrichter paßt ganz auf die alte Harzmalerei. Geschickter als die Oelmalerei war jene Malerei deshalb zum Ausdrucke des Lebens, weil die mit dem Farbenträger aus flüssigem Harz und Wachs zubereiteten Pigmente die ihnen durch die Mischung gegebenen Töne aus dem Hellsten bis ins Dunkelste sich nicht veränderten, sondern im Laufe der Jahrhunderte durch Annahme einer Patina nur noch reizender wurden, nicht aber wie die Oelfarben schwärzten und auch gleich beim Anmachen sich viel klarer, heiterer oder heller ausnahmen als letztere. Auf Oelfarbenart vertieft und erhoben konnten die Figuren, und die Farben so meisterhaft in einander verschmolzen werden, weil das harzige Bindemittel sich eben so gut verarbeiten ließ als das Oel. Viele Jahrhunderte lang frisch erhielten sich die Harzfarben darum, weil das Harz und das Wachs, mit einander verbunden, die Farben gegen die Luft ꝛc. schützte, und das Abwaschen können sie vertragen, weil Harz und Wachs in Wasser unauflöslich sind. Leicht und flüchtig konnte man malen, weil die Harzfarben (Balsamharz-Wachsfarben) dem freiesten deckenden und lasirenden Auftrage sich fügten. Und die Bemerkung, daß die Farben der meisten alten Gemälde auf trockene Gründe aufgetragen seien, ist uns der schönste Beweis, daß nicht etwa die Fresco- oder Stuckmalerei, als welche eines nassen (Kalkstuck-) Grundes zu ihrer Ausführung bedarf, sondern die Harzmalerei auf trockenen Gründen, cretula und marmoratum (Kreide- und Marmorstuck-Grund) bei den Alten die geschätzteste, allgemeinste und hauptsächlichste Gattung der Wandmalerei war. (Die zahlreichsten aus dem klassischen Alterthume noch vorhandenen Bilder sind Wandgemälde.) Zugleich folgt aber auch daraus, daß bei der alten Tafelmalerei, wozu die Frescomalerei nicht taugte, die Harzmalerei, vermöge ihrer mit der Oelmalerei vergleichbaren und beziehungsweise unvergleichlich bessern Eigenschaften, ebenfalls die Hauptgattung war. — Mit Oel auf Wände zu malen ist gefährlich; ein warnendes Beispiel hiervon haben wir an jenem berühmten herrlichen Meisterwerke des Leonardo da Vinci, dem heiligen Abendmahle, welches er im Kloster alle Grazie zu Mailand auf die Wand und zwar, wie die neuesten Untersuchungen ergeben haben, mit Oelfarbe gemalt hat. Bei genauer Prüfung hat man gefunden, daß Leonard dem Bilde auch einen Oelgrund gab. Eine Weile, so lange nehmlich die Oelfarben und die Oeltünche genugsame Nahrung hatten, hielt sich das Bild gut. Als aber das Oel mit der Zeit austrocknete, verloren die Farben sammt dem Grunde gleichsam ihre Kraft und fingen an zu reißen, so daß die Feuchtigkeit der Mauer herausdrang, wodurch das Bild unscheinbar ward und vermoderte[197]). Ohne allen Zweifel würde aber das Gemälde weder unscheinbar geworden, noch vermodert sein, wenn der Künstler seine Farben mit einem Bindemittel aus flüssigem Harz (wie Copaivabalsam)

---

197) Vergl. in Göthe's Werken die Beschreibung des Abendmahls von Leonardo da Vinci.

und etwas Wachs vermischt aufgetragen hätte: denn dieser harzige Farbenträger macht und erhält die Farben klar, rein und unveränderlich, und behält durch das, bekanntlich nicht vertrocknende, Wachs, beständig seine Nahrung oder Kraft, so daß die Farben auch nie reißen können; solches hat die Erfahrung an den, schon ein Paar Jahrtausende alten und doch noch frischen, altägyptischen Malereien gelehrt. Und von der so ausgezeichnet guten Erhaltung dieser ältesten Malereien läßt sich mit völliger Untrüglichkeit auch auf die gleich lange Dauer ihres, ebenfalls mit einem Harz=Wachsfirnisse überstrichenen, anderswo näher beschriebenen, Grundes schließen. —

In Anerkennung der erfahrenen besondern Wichtigkeit chemischer Untersuchungen bei Entwerfung einer Geschichte der Maler=Technik, wollen wir zum Schluß des gegenwärtigen Abschnittes eine Beschreibung des Erfolgs hier anknüpfen, den die von dem Herrn Merimée, einem sehr geschickten Chemiker und ausgezeichneten Maler, mit s. g. Oelgemälden aus der Zeit des Johann v. Eyck ꝛc. vorgenommenen Analysen gehabt haben und wodurch der von uns aufgestellte Begriff noch mehr befestigt wird, welchen man sich von der Eyckschen Malerei zu machen hat, wenn die zuverlässigen Nachrichten von dem höhern Alter der Oelmalerei und dem unleugbaren großen Verdienste des J. v. Eyck um die Technik der Malerei, ins Besondere um das Farben=Bindemittel, sich nicht schnurstracks widersprechen sollen. Die fragliche Beschreibung findet man im Tübinger Kunstblatte — dessen Nummer ꝛc. ich jedoch zu notiren versäumt habe — und lautet so:

»Während mehrere frühere Schriften über Van=Eyck und über Oelmalerei zu beweisen suchen, daß diese Art der Malerei nicht von Van=Eyck wirklich entdeckt worden sei, »geht Hr. Merimée in seiner Schrift de la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu' »à nos jours. Paris, 1830. 8. von der Behauptung aus, daß man diese Erfindung »allerdings diesem Niederländischen Maler zu verdanken habe; aber er antwortet nur auf »einen Theil der Einwürfe, die man bei dieser Frage vorgebracht hat. Man muß wenigstens eingestehen, daß, wenn Van=Eyck das Verfahren der Oelmalerei auch nicht erfunden hat, ihm doch wenigstens das Verdienst zukommt, die Zubereitungen und die Anwendung der Farben zu einer Vollkommenheit gebracht zu haben, worin man ihm, weit »entfernt, ihn zu übertreffen, bis auf unsere Tage, ungeachtet der Fortschritte der chemischen Wissenschaften, kaum nahe gekommen ist. Aus dem Umstande, daß seine Gemälde, »sowie die im 14ten und 15ten Jahrhundert in Italien und Deutschland verfertigten Oelgemälde überhaupt in der That viel besser erhalten, als die, welche in späterer Zeit entstanden sind, schließt Merimée, daß das Verfahren, welches man ursprünglich bei der »Oelmalerei beobachtete, nicht unverfälscht auf uns gekommen seyn möchte; und er hat sich, »um diesen materiellen Theil der Kunst zu fördern, bemüht, das ursprüngliche Verfahren »wieder aufzufinden. Seine Untersuchungen alter Gemälde haben ihn zu der Meinung ge=

»führt, daß die gute Erhaltung derselben einer Mischung harzigter Materien zugeschrie»ben werden müsse und daß, nach der Festigkeit des Bindemittels und dem Glanze des »Bruches zu urtheilen, die Farben nicht nur mit Oelen, sondern auch mit Firnissen ver»dünnt worden seien, die zum Theil von der Art der harten Firnisse gewesen wären. Uebri»gens sind fast alle Gemälde aus dem 15ten Jahrhundert und dem Anfange des 16ten »auf einem Leimgrunde von weißer Kreide ausgeführt, welchen man mit Trockenöl über»ging. Man arbeitete zuerst mit transparenten Farben, und wenn man sich so der Com»position, der Zeichnung und selbst der Hauptwirkung des Helldunkels versichert hatte, »beendigte man das Gemälde mit leichter Impastirung, welche der Farbe mehr Consistenz »und Rundung gaben. Van-Eyck, Perugino, Leonardo da Vinci und Raphael haben »auf diese Art gearbeitet. Tizian und Correggio impastirten den Entwurf und wandten »die transparenten Farben und Lasuren nur an, um das Gemälde zu beendigen. Es ist »bemerkenswerth, daß die größten Coloristen die eine oder die andere von diesen beiden Ver»fahrungsarten angewendet haben und zu dem nämlichen Resultate gelangt sind. In den »Lasuren, von denen die Venetianer und Niederländer häufig Gebrauch machen, glaubt »Merimée einen Beweis gefunden zu haben, daß sie auch Firniße zu ihren Farben misch»ten. Indessen mußte man doch bald von den schädlichen Folgen des übertriebenen Ge»brauchs der Lasuren sich überzeugen, da man sah, daß anfangs sehr glänzende Gemälde, »auf solche Art ausgeführt, in kurzer Zeit schwarz wurden und verdarben. Die am besten »erhaltenen Gemälde von Poussin, Paul Veronese und Rubens sind die, welche sie auf »einen Grund von Wasserfarben gemalt haben. Merimée wurde zu dem Resultate ge»führt, daß die ältesten niederländischen und venetianischen Maler, nicht wie die Neuern »mit reinen Oelen malten, sondern daß sie ihre Farben mit Firniß anmachten, dem man »die Dauer ihrer Gemälde zuzuschreiben hat. Er beschreibt die Zubereitung der verschiede»nen Arten der Firnisse, sowohl derjenigen, die man mit Farben mischen kann, als der»jenigen, mit welchen man die bereits vollendeten Gemälde überzieht, um ihnen Transpa»renz zu geben und sie gegen Dünste zu sichern, welche die Farben angreifen würden. Er »handelt sodann von der Zubereitung der Farben, von ihrer Solidität, von der Wirkung, »welche sie gegeneinander in verschiedenen Mischungen ausüben, von den Veränderungen, »welche sie selbst und die fettige Theile, womit sie gemischt sind, durch Luft und Licht er»leiden. Er giebt endlich die Vorsichtsmaaßregeln an, deren man sich zur Erhaltung der »Gemälde zu bedienen hat, und beschreibt die Mittel, durch deren Gebrauch man den »Schaden wieder gut machen kann, den sie erlitten haben. Alle diese nützlichen Bemer»kungen, die Frucht zahlreicher Erfahrungen und Untersuchungen des Verfassers verdienen »die Aufmerksamkeit der Maler, welche die Wichtigkeit, ja die Nothwendigkeit fühlen, »ihre Werke so zu behandeln, daß die Zeit nicht im Stande ist, sie zu verschlechtern oder »zu entstellen. Aehnliche Ansichten, wie Hr. Merimée, hat bereits Hr. von Montabert

»im neunten Bande seines Traite complet de peinture über diesen Gegenstand ausge»sprochen, was hier um so mehr angeführt werden muß, da dieser Künstler alle Nachtheile, »welche mit der Oelmalerei, auch in ihrer höchsten Vollkommenheit, verbunden sind, und »alle die Vorzüge aufgezählt hat, welche die Wachsmalerei vor jener voraus hat.«

Nach unserer vorhergehenden Erläuterung haben Diejenigen recht, welche behaupten, daß die Oelfarbenmalerei — dieses Wort buchstäblich verstanden — nicht von v. Eyck erfunden oder entdeckt worden sei, indem die Malerei mit bloßem Oel allerdings frühern Ursprungs ist. Und eben so gegründet ist, nach jener Erläuterung, auch die Behauptung des Hrn. Merimée, daß J. v. Eyck der Erfinder derjenigen Oelmalerei sei, welche wir durch die Benennung »Harz=Oel=Malerei« unterschieden haben. Unter der Vervollkommnung der Farben=Zubereitung durch J. v. Eyck, vermöge deren sich dessen Gemälde vor den mittelst bloßen Oels verfertigten Gemälden so vortheilhaft auszeichnen, hat man sich nicht etwa die Verfertigung schönerer und dauerhafterer Pigmente und deren Vermischung mit trocknender gemachtem Oel, sondern die durch ihn geschehene Auffindung eines viel bessern Farben=Mischmittels, als das bis dahin zur Oelmalerei gebrauchte reine Oel war, zu denken und solche Verbesserung des Bindemittels bestand in der so wichtigen Zugabe von Harz zum Oel, oder in der Bereitung eines Farbenauftragefirnisses aus beiden Substanzen. Folglich ist die Eyckſche Art Malerei wirklich in einem der wichtigsten technischen Punkte nicht unverfälscht auf alle diejenigen Maler gekommen, welche ihre Farben lediglich mit Oel zubereitet, wenn sie von erstern auch die allerbesten gewählt, und letzteres auch noch so sehr gereinigt und so trocknend gemacht haben, als nur irgend möglich war. Die Gemälde selbst sind die besten Belege für die große Verschiedenheit dieser zwei Arten von Oelmalerei. Unsere längst fest gewurzelte Ueberzeugung, daß die früher, nach Van-Eycks Vorgange, geschehene Beimischung von möglichst vielem Harz zum Oel an der guten Erhaltung der mittelalterlichen (Harz=Oel=Gemälde) s. g. Oelbilder Schuld sei, theilt nun, nach dem in Betrachtung habenden Kunstblatt=Aufsatze, auch Herr Merimée, was uns um so lieber ist, da derselbe bei Geschick die Gelegenheit hatte, chemische Proben mit betreffenden Gemälden selbst vorzunehmen. Es drängt sich uns hier die Frage auf: Thaten demnach die Alten aus frühester Zeit her, namentlich die alten Aegypter, Griechen und Römer, nicht sehr wohl daran, daß sie in ihrem gewöhnlichen Farbenbindemittel dem Harze die Oberhand ließen, demselben Wachs, statt Oel, zusetzten und, um dennoch aus ersten beiden Ingredienzen ein ölartig=flüßiges Mischmittel zu gewinnen, von den Harzen ein flüssiges, balsamisches, erst beim Auftrocknen mit den Farben erhärtendes, Harz, welchem der Copaivabalsam wohl in jeder Beziehung wenigstens gleichkommen dürfte, wählten?! — — Eyck war bei seinem harten Harze, um dieses erst zu flüßigen und flüßig zu erhalten, gedrungen, mehr Oel als Harz zu nehmen, und hatte daher, im Grunde genommen, doch nur eine Art Oelmalerei, die allmählig von ihrer Güte mehr und

mehr verlor, als man immer mehr Oel zusetzte, vermuthlich deßhalb, um ein weniger zähes Bindemittel zum bequemern Arbeiten zu bekommen; solchergestalt und da man glaubte, das Oel allein sei schon hinreichend (was es für eine kurze Zeit auch wirklich ist), fand die reine Oelmalerei Eingang, deren Gebrechlichkeit aber an ihren, eben noch nicht alten, Werken erkannt werden kann, besonders wenn man deren Zustand mit dem beschriebenen der, weit, weit ältern antiken Malereien vergleicht, wobei der Farbenträger, nach chemischen Untersuchungen, aus (Balsam=) Harz und Wachs besteht, womit man eben so bequem und noch ausgedehnter malen konnte, als mit Oel. Mit Recht schließt Hr. Merimée aus dem häufigen Gebrauche der Lasuren bei den Venetianern und Niederländern, daß sie auch Firnisse (hierunter versteht er mit Oel zusammengeschmolzene Harze) unter ihre Farben thaten: denn ohne das — klar bleibende, nicht einschrumpfende, und der Luft ꝛc. widerstehende, — dauerhafte Harz würden die sehr dünn aufgetragenen Farben, die sich so gut erhielten, ebenwohl das traurige Schicksal der mit reinen Oelen oder mit Oel und zu wenigem Harz gemischten gehabt haben, oder durch Schwärzen und Reissen binnen Kurzem verdorben sein. Der Kreide=Leim=Grund ist in der Hinsicht Mit=Ursache von der guten Erhaltung der mittelalterlichen Harz=Oel=Bilder, daß er, als farblos und trocken, so hell blieb, als er beim Malen war, hierbei auch das überflüssige Oel anzog, so daß die Farben einem Harzhäutchen, das nur wenig Oel enthielt, anvertraut waren. Der von Hrn. Merimée zum Mischen unter die Farben vorgeschlagene Firniß besteht aus 1 Theil Copal und 4 bis 5 Theilen Lein= oder Nußöl, vereinigt sich gut mit den bereits mit Oel angeriebenen Farben und macht sie fetter und glänzender, ohne daß sie deßwegen schneller austrocknen [198]). Letzteres ist indeß ein Merkmal, daß den Farben auf diese Weise zu viel Oel mitgetheilt wird, welches an der so schädlichen Veränderung so vieler Gemälde schuld ist; schon sind die Farben von dem Oel, womit sie angerieben worden, durchdrungen oder völlig gesättigt, und nun erhalten sie noch mit einem Theile Harz weiter vier bis fünf Theile Oel, durch welchen Copal=Oel=Firniß sie auch zugleich zäher werden. Van Eyck rieb seine Farben gleich mit einem Harz=Oel=Firnisse an; das reine Oel trocknete ihm zu langsam, darum verwarf er es, und an dessen Stelle trat sein Firniß aus Harz und Oel. Derselbe war »zum Theil von der Art der harten Firnisse,« mußte folglich zum andern Theile noch aus einem weichen bestehen; wir erklären uns dieses so: er schmolz ein festes Harz, wie z. B. Copal, mit möglichst wenigem Lein= oder Nußöl zusammen und goß alsdann noch ein weiches, flüssiges Harz, das die Consistenz des fetten Oels hatte (wie z. B. Copaivabalsam,) und doch auch fest mit auftrocknete, hinzu, wodurch sich das, die Farben schützende Harz, nicht auf Kosten der Flüssigkeit des Bindemittels, vermehrte. Diese Hin=

198) Prakt. Handbuch der Farbenbereitung. Von Claude Perrot. Zweite Auflage. Quedlinburg und Leipzig, bei Gottfr. Basse. 1833. S. 175—177.

zusetzung von Balsam wird noch glaubwürdiger erscheinen, wenn man sich erinnert, daß zur Verfertigung jenes Gemäldes in der Winterschen Sammlung zu Heidelberg, aus der Zeit des Perugino (wo die Eyckſche Art Malerei in Italien schon verbreitet war), welches Hr. Prof. Geiger und Hr. Reimann chemisch untersucht haben und wovon zu Ende des letztvorhergehenden Abschnittes ausführlicher die Rede war, ein balsamisches Harz (in Verbindung mit Wachs) verwendet worden ist. Der Verfertiger dieses Gemäldes ließ das harte Harz aus dem Farben-Mischmittel weg und that, nach Art der Alten, zu flüssigem Harze etwas Wachs, durch welches sehr einfache und keines Feuers bedürftige Mittel er auch zum Zwecke, und man kann sagen, mit noch mehr Sicherheit, gelangte, weil er, statt ausgepreßten Oels, das dauerndere Wachs nahm. Um dergleichen Balsamharz-Wachs-Farben-Gemälde noch solider, d. h. transparenter zu machen und gegen Dünste, wie gegen manches Putzwasser noch mehr zu sichern, kann man dieselben mit einem Firnisse überziehen, der aus einer Auflösung von Copal[199]) und Etwas von gebleichtem Wachse in Terpentinöl besteht. Hierbei leihet uns dieses festeste und unauflöslichste der bekannten farblosen Harze, als Decke der Farben seine besten Dienste, ohne daß wir uns mit demselben durch das schwierigere Auflösen und Malen in fettem Oel zu quälen brauchen; das in geringer Menge gleichmäßig vertheilte Wachs bleibt mit diesem Harze hell und durchsichtig und verhindert, als festes Oel, das Reissen desselben. Saamen-Oel dagegen wird hornartig trübe, vergelbt oder schwärzt sich vielmehr, und vertrocknet endlich ganz, wodurch, besonders wenn es vorherrschend ist, auch das mit ihm verbundene Harz verdunkelt und dessen Reissen, wenn nicht befördert, doch auch nicht verhindert wird, im Falle es hierzu geneigt ist, wie der Copal, der hingegen (sollte er mit der Zeit auch gelblich werden, was man in einer so dünnen Schicht wenig oder gar nicht bemerkt), in seiner Klarheit oder Durchsichtigkeit bleiben muß und nicht reißen kann, wenn er mit etwas Wachs, welches gleichfalls seine Transparenz behält, und nie seine Fettigkeit, also auch nichts an Masse verliert. Wer an dieser Jahrtausende langen Fortdauer des Wachses noch zweifelt, den bitten wir, sich an die von dem Herrn Prof. Dr. Geiger untersuchten altägyptischen Farben, in denen außer Harz auch Wachs gefunden worden, und an die erwähnten Wachsfigürchen in den Antiken-Sammlungen zu erinnern. Darum müssen wir dem Hrn. Prof. v. Montabert völlig beistimmen, wenn derselbe das Wachs, besonders rücksichtlich der Dauer, weit über das Oel erhebt. Wie und in welchem Verhältnisse man aber das Wachs zur Malerei, namentlich zur Harzmalerei, am vortheilhaftesten gebrauchen könne, das ist eine andere Frage, wichtig genug, um ihrer Beantwortung ein eignes Kapitel (über das Farbenbindemittel) im 2. Theile dieser Schrift zu widmen.

---

199) Noch besser als Copal scheint uns indeß zu diesem Zwecke das Dammarharz.

Zweiter Theil.

Anleitung zur Harzmalerei.

Erstes Kapitel.

Von der Zubereitung der Tafeln, Leinwand und Wände zur Aufnahme von Harzgemälden.

Zu Fundamenten oder Unterlagen für kleine und mittelgroße Staffeleibilder eignen sich vorzüglich Tafeln aus Lerchenholz, auf folgende Art zugerichtet: Man lasse durch den Tischler einen, der Größe des zu malenden Bildes angemessenen, starken Blendrahmen aus Lerchentannenholz verfertigen, welcher ganz die Gestalt derer hat, auf welche man beim Zeichnen und Aquarellmalen das Papier und beim Oelmalen ꝛc. die Leinwand zu spannen pflegt, und der auf einen Tisch oder Fußboden von völlig horizontaler Ebene gelegt, allerwärts von selbst, d. h. ohne daß man ihn beschwert, genau aufliegen muß. Wenn der Rahmen über 50 Zoll groß ist, so lasse man, zur Vorsicht, in dessen Mitte zwei Riegel anbringen, dergestalt, daß einer über den andern hergreift und Beide zusammen ein Kreuz bilden; diese Querhölzer müssen die Dicke des Rahmens haben und in denselben eingestemmt werden; wo diese beiden Hölzer zusammentreffen, werden sie eingekimmt, nachdem zu dem Ende von jedem genau die Hälfte daselbst abgenommen worden ist. Zum reichlichen Bestreichen der Fugen der vier Rahmenstücke beziehungsweise der Riegel, bei deren Zusammenfügung, lasse man aber nicht gewöhnlichen Leim, sondern, zur weit bessern Verwahrung, den Käseleim anwenden, welcher nach Theophilus Presbyter also bereitet wird: Man wäscht kleingeschnittene weiche (frische) Käse (von denen man die Rinde abgelöst hat) mit (siedend) heißem Wasser in einem Mörser, mittelst des Stößers, so lange, bis das oftmals gewechselte (kochende) Wasser (welches alle darin auflöslichen Theile auszieht) ganz rein und klar abfließt; alsdann wird der mit der Hand dünn gedrückte Käse in kaltes Wasser gethan, bis er hart geworden ist; nachher wird er auf einem glatten Bret mit einem ähnlichen Holze möglichst fein gerieben, darauf wieder in den Mörser gebracht, Wasser mit Aetzkalk vermischt (heißes Wasser, welches durch darin gelöschten und damit umgeschüttelten Kalk etwas verdickt und weißlich gefärbt worden ist) hinzugegossen und mit dem Stößer sehr fleißig gerührt, bis ein hefendicker (und gleichmäßiger, keine Käseklümpchen mehr enthaltender Leim entstanden ist. Die einzelnen Stücke, woraus nun die

Tafel gebildet werden soll, werden nur um ein Drittheil so dick, als das Rahmenholz ist, gemacht, auch an den Seiten glatt gehobelt und alsdann mittelst zweier Zwingen, deren sich die Schreiner zum Zusammenfassen mehrer Dielen zu Fußböden 2c., beim Aneinanderleimen, bedienen, wenn man die sich berührenden Ränder ebenfalls mit Käseleim gehörig getränkt hat, aneinander gehalten, worauf man die so entstandene Tafel in dieser Fassung stehen läßt, bis der (sehr bald trocknende) Leim erhärtet ist. Wenn dieses geschehen und die Tafel, welche gerade so groß werden muß, daß sie den Rahmen bis an den äußersten Rand bedeckt, mit dem Hobel völlig geebnet ist, so legt man dieselbe auf einen ganz gleichen Boden, Tisch oder dergl., bestreicht mit demselben Leim eine Seite des Rahmens sehr reichlich, legt diesen mit der Leim-Seite sogleich auf die, ebenfalls mit solchem Leim an den Seiten hin bestrichene, Tafel und beschwert den Rahmen, besonders auf den Ecken, bis der Leim hart ist. Zuletzt läßt man mit einem Hohlbohrer auf der Mitte des Rahmens hin ringsumher, einige Zoll weit von einander entfernt, kleine Löcher durch die Tafel und den Rahmen machen und ganz mit Käseleim bestrichene passende hölzerne Pflöckchen einschlagen; was von letztern hervorsteht, wird glatt abgeschnitten. Hat der Rahmen Querriegel, so wird die Tafel zugleich auch auf diese sich kreuzenden schmalen Bretchen mit angeleimt, jedoch dabei nur der quer unter dem Adernlaufe des Holzes her gehende Riegel mit Pflöckchen versehen; bei dem andern Riegel ist diese Vernietung unnöthig. Die Tafel läßt man aus der Ursache um das Doppelte dünner machen, als der Rahmen (der, wie bei Leinwandgemälden, hinten überhin steht) ist, damit sie stets völlig in dessen Gewalt bleibt und sich eben so gerade erhält, als dieser; bei solcher Dünne, im Verhältniß zu dem doppelt stärkern oder dickern Blendrahmen, ist sie aber doch stark genug, um eine Grundlage abzugeben, welche weit dauerhafter, fester und sicherer ist als die beste Leinwand. Ein Krummziehen des Rahmens, auf welchen die zweimal dünnere Tafel rundherum festgeleimt und genietet ist, hat man hierbei noch viel weniger zu gewärtigen, als wenn man Leinwand auf einen solchen spannt, wobei er leicht schief gezogen wird; das gewaltlos auf den Rahmen befestigte Bret befördert vielmehr noch dessen Geradebleiben, und weil es viel dünner als jener ist, so kann es denselben nicht beherrschen, sondern muß ihm nachgeben und folglich eben so gerade bleiben, als er. Das Durchlöchern des Rahmens schwächt dessen Stärke nicht, weil die in den Käseleim eingetauchten Pflöckchen die Oeffnungen ganz wieder ausfüllen. Die Theile der mit diesem Leim zusammengefügten Tafeln und der mit denselben vereinigten (also auch zu ihnen gehörigen) Rähmen, überhaupt die damit zusammengeleimten Stücke Holz bleiben, nach erfolgter Trocknung des Leims, so fest verbunden, daß sie weder durch Feuchtigkeit noch durch Hitze jemals wieder getrennt werden können: weil der Käseleim eine solche Bindungskraft besitzt und eine so erstaunliche Härte und Unauflöslichkeit gewinnt, daß er sogar kochendem Wasser widersteht und daß man auch Steine, Glas, Porzellan, Knochen u. s. w. auf's Dauerhafteste damit zusammenkitten kann. Das

Holzfundament, die fertige Tafel, sammt dem daran befindlichen Rahmen, kann man daher nicht besser weiter verwahren, als wenn man sie nun auch überall ein= oder zweimal mit demselben Leime überstreicht, so daß alles Holzwerk völlig in ihn eingehüllt ist; durch seine Dichtigkeit, Steinhärte und Haltbarkeit im Feuchten und in der Wärme erhält die Tafel die Eigenschaft, daß sie nie berstet oder nicht reißt; sowie dadurch das Holz überhaupt (namentlich auch der angeleimte Rahmen) zugleich Schutz erhält gegen Würmer und Fäulniß, indem die Luft und Feuchtigkeit davon abgehalten werden. Lessing hat in der Anmerkung (u) seiner, 1774 zu Braunschweig gedruckten, Schrift »vom Alter der Oelmalerei, aus dem Theophilus Presbyter,« über den in Rede stehenden Leim gesagt: »Diese Masse, welche Theophilus gluten casei, Käseleim nennt, und zu machen lehret, kömmt auch unter den alten Compositionen bei Muratori (p. 382) vor, als besonders dienlich, Holz und Knochen zusammen zu leimen. Sie ist auch wirklich nicht allein hierzu gut, sondern überhaupt einer der besten allgemeinen Leime, der nur zu finden, und aus dem noch heut zu Tage verschiedene Künstler ein Geheimniß machen. So erinnere ich mich, daß vor einigen Jahren ein Franzose, Namens Renard, in Hamburg herumging und zerbrochenes Porzellan sehr wohl und behende flickte. Der Leim, den er dazu brauchte, war kein anderer, als dieser Käseleim, den er in Ostindien wollte gelernt haben. Auch Becher muß von ihm gehört haben, der in seiner »Närrischen Weisheit« (§. 27) schreibt: »daß aus Kalk und neuem Käse ein Stein oder Kies kann werden, welcher an »Härte dem Diamant nicht viel weicht, ist mir bekannt.« Man sehe auch: Secretes concernants les Arts et les Metiers T. I. p. 50, die zu Berlin 1717 herausgekommen.« Theoph. Presbyter selbst sagt: »Die mit diesem Leim zusammengefügten Tafeln hängen, wenn sie trocken geworden sind, so fest zusammen, daß sie weder durch Feuchtigkeit noch Hitze wieder getrennt werden können[200].« Herr Wiegmann (S. 192) bezeugt auch, daß »Käsequark und Kalk (woraus solcher Leim besteht) zu einem sehr festen Körper erhärten.« Ein Herr Suhrland hat aus einem Theile von Sero lactis oder der Molke, welche beim Käsemachen ablauft, indem er 3 Theile ungelöschten Kalk schnell einrührte und dabei so viel Sand zusetzte, als zur Verdickung nöthig war, einen eben so gut auf Glas, Metall, Holz und Stein festhaltenden Kitt bereitet, welcher bald nach der Verfertigung verarbeitet werden muß, weil er so schnell wie Gyps bindet. »Diese Zusammensetzung, bemerkt der Erfinder, hält so stark, daß an den Decken der Zimmer die Breter nicht verrohrt zu werden brauchen, an den Seiten der Fenster, wo anderer Kalk abspringt, sie niemals von dem Holze losgeht, und so fest an demselben haftet, daß 2 Stücke glattgehobeltes Tannenholz, die mit ihr zusammengesetzt, getrocknet und darauf in's Wasser gelegt wurden,

---

200) Aus dem, von Lessing abschriftlich mitgetheilten 17ten Kapitel der, in lateinischer Sprache verfaßten, Handschrift des Theophilus in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel.

bis das Holz ganz aufgequollen war, sich dennoch nicht wieder auseinander gegeben haben[201]).« Statt des Käseleims kann man also zum allgemeinen Ueberzuge der Tafeln auf beiden Seiten und an den Rändern auch diesen, mit ihm ganz nahe verwandten, Kitt mit eben so großem Nutzen gebrauchen; zum Zusammensetzen des Rahmens und der Tafel wird man jedoch beim eigentlichen Käseleim beharren.

Den so zugerichteten Fundamenten, welche, was Herr Field von einem guten Gemälde-Träger verlangt, unbiegsam, unzerbrechlich und außerordentlich dauerhaft sind, und beim Temperaturwechsel weder sich ausdehnen noch zusammenziehen, weil ihre Hülle, der steinhart werdende Leim, an keiner Stelle losläßt, stehen selbst die Metallplatten an Güte nach, weil diese letztern, wie Herr Field (S. 206) versichert, durch bloße Temperaturwechsel ausgedehnt und zusammengezogen werden, so daß sich leicht Stellen vom Grunde ablösen und das Gemälde, sowie die Firnißdecke oft dadurch Risse bekommen.

Die Leinwand, deren man sich zu Unterlagen für Oelgemälde gewöhnlich bedient, hat den Fehler der zu großen Biegsamkeit. Durch starkes Ausspannen läßt sich zwar dieser Uebelstand größten Theils abstellen; allein auch das ganz straff ausgespannte Leinen ist dann doch noch so nachgiebig, daß es nach einiger Zeit mehr oder weniger locker wird. Dieser Lockerkeit abzuhelfen, hat man Keilrahmen erfunden; das nachträgliche weitere Ausdehnen der bemalten Leinwand, durch das Antreiben der Keile, hat aber den nicht geringen Nachtheil zur Folge, daß die bereits trockenen Farben sammt dem Grunde zugleich mit auseinandergerissen werden oder doch wenigstens deßen Reißen gar sehr befördert wird, wenn man dieses auch nicht immer sogleich bemerkt. Ueberdies muß man bei der Leinwand jeden Augenblick befürchten, daß sie durch irgend einen Zufall, durch unvorsichtige Berührung mit harten Körpern Beulen, Vertiefungen oder Erhöhungen, bekommt, die nie wieder ganz verschwinden. Der Herr Dr. Lucanus läßt in seiner Schrift über Gemälde-Restauration, von 1832, S. 3. auf die Bemerkung, daß das Aufrollen großer Leinwandgemälde den Transport derselben sehr erleichtere, den Zusatz folgen: »Die Dehnbarkeit, auch der Leinwandgemälde, welche Oelgrund haben, ist, bei genauer Beachtung, indeß nicht so groß, als man gewöhnlich glaubt. Es hält schwer, ein Stück Malertuch so auf einen Keilrahmen zu heften, daß die Hauptfläche genau wieder in die Lage kommt, in welcher sich die Leinwand bei der Zubereitung befand. Sobald nun eine veränderte Spannung derselben eintritt, so werden die Winkel der sich kreuzenden Fäden verschoben, zugleich einzelne Theile des Farbgrundes zusammengezogen, andere ausgedehnt und die innige Verbindung des Grundes mit der Leinwand gemindert. Bei jedem Abziehen und Wiederaufspannen wird die Störung wiederholt und durch starkes Ausdehnen beim Antreiben der Keile noch vermehrt. Die Uebermalung bleibt längere Zeit geschmeidig, als der Grund, und eine Störung der

---

201) Miscellaneen art. Inh., von Meusel, 1782. Heft XIV. S. 118.

Cohärenz ist auf der Bildfläche nicht sogleich bemerkbar. Das Abwaschen, Putzen und Reiben dehnt die Leinwand stets etwas aus und da die dünne, trockene Farbenmasse den Bewegungen der Leinwand nicht regelmäßig folgen kann, so entstehen in der Untermalung (wenn auch kaum sichtbare) Zwischenräume, durch welche das Wasser nach und nach eindringt und die Leinwand erweicht. Die erweichte Leinwand dehnt sich, bei fortdauernder Berührung, noch mehr, spannt sich beim Trocknen und wird, wenn sie vollkommen ausgetrocknet ist, schlaffer, als sie ursprünglich war. Bald werden die Zwischenräume dann auf der Bildfläche bemerkbar. Bei den meisten Gattungen des Malertuches sind die Fäden der Leinwand sichtbar und treten durch das Befeuchten der Rückseite und beim Neu-Unterziehen noch mehr heraus. Da nun das Reinigen der Vertiefungen zwischen den Fäden mehr Zeit und Mühe erfordert, so werden die Stellen, wo die Fäden hervorstehen, ohne Noth turbirt und angegriffen.« Winkelmann führt in der Beschreibung der herkulanischen Entdeckungen S. 20—21 an: Das aus dem Kloster St. Sisto zu Piacenza nach Dresden gebrachte Altarblatt von Raphael sei zum Unglück auf Leinwand gemalt, während dessen andere Werke in Oel auf Holz seien; daher habe das Bild bereits viel gelitten gehabt, als es aus Italien angelangt. P. Hackert sah in Rom, wie er in einem seiner Briefe erzählt, ein von Salvator Rosa auf Leinwand gemaltes Oelbild. Ringsherum und in der Mitte, wo man die Leinwand an den Blendrahmen und an das Querholz geleimt hatte, war die Farbe so gut stehen geblieben, daß man daran noch erkennen konnte, wie schön einst das ganze Bild gewesen; im Uebrigen aber, wo die Leinwand kein Holz zur Unterlage hatte, war das Bild von der durchstreichenden Luft so schwarz geworden, daß er es kaum noch erkennen konnte. Wäre demnach dieses Bild, statt auf bloße ausgespannte Leinwand, auf eine, durchgängig auf Holz geleimte Leinwand, oder nur auf eine (grundirte) Holztafel gemalt gewesen, so würden die Farben ohne Zweifel überall sich so gut erhalten haben und eben so schön geblieben sein, als da, wo die Leinwand auf dem Rahmenholze und Querriegel ruhte. »Ich zweifle nicht, schreibt Caylus, daß die Ursachen der Dauer, des Ansehens und der Hochachtung gegen die Kunst die Griechen bewogen gehabt habe, das Holz allen andern Materien zu ihren Staffeleigemälden vorzuziehen. Dieß geschah nicht deßhalb, als wenn es nicht auch seine Unbequemlichkeit hätte; denn welches Ding in der Welt hat die nicht? Dem sei nun, wie ihm wolle, man malte vor Alters Staffeleigemälde blos auf Holz. Dieß ist ein so ausgemachter Umstand, daß es unnütz ist, Beweise davon zu häufen.« Mengs »malte lieber auf Holz, wenn er es thun konnte, weil die Leinwand, wenn sie auch noch so gut und stark angezogen wird, doch niemals eine so glatte und vereinte Oberfläche gibt, als das Holz, und jede Vertiefung oder Erhobenheit, so klein sie auch sein mag, macht einen falschen Widerschein des Lichts. Noch mehr, wenn die Leinwand ein wenig groß ist, so gibt sie unter dem Pinsel

nach, und die Hand kann nicht fest und sicher gehen[202]).« Dieser teutsche Raphael hat unter andern sogar ein zwölf Fuß hohes und nach Proportion breites Gemälde auf Holz gemalt[203]). »Holz, sagt Herr Field, besitzt die sämmtlichen Eigenschaften einer guten Basis in einem mittelmäßigen Grade, und es ist im Allgemeinen die beste unter allen.« Gilt nun dieses schon von gewöhnlichen hölzernen Tafeln, welch' einen weit höhern Grad von Güte müssen dann erst solche Tafeln haben, die aus Lerchenholz mit Käseleim zusammengefügt, hiermit auf doppelt stärkere Blendrahmen gekittet und, mit diesem, sich versteinernden, Kitte auf allen Seiten überzogen, auswendig die Eigenschaften eines festen Steins erhalten! — Diese Eigenthümlichkeit des Käseleims ist durch Zeugnisse oben schon festgestellt worden; verweilen wir nun auch noch Etwas bei der vorzüglichen Nützlichkeit des Holzes von Lerchentannen. Schon die alten Griechen, welche bekanntlich gewöhnlich auf Holztafeln ihre transportabeln Gemälde (Staffeleibilder) malten, hielten die Tafeln aus Lerchentannen für die besten[204]). Aus einer sehr schätzenswerthen Mittheilung über die Anzucht und den Nutzen der Lerche (Pinus larix. L.), verfaßt von dem Herrn Forstmeister Genth zu Wächtersbach, Mitglied des kurhessischen Landwirthschafts-Vereins, entlehnen wir das sachverständige Gutachten: »Mit allem Rechte wird sie (die Lerchentanne) die Krone der Nadelhölzer genannt. Das Lerchenholz übertrifft an Güte nicht allein alles übrige Nadelholz, sondern auch das Eichen-, Ulmen- und Erlenholz, zu jeder Art von Bauten, sowohl über der Erde als unter derselben und im Wasser — denn in diesen wird es mit der Zeit so hart, daß die Sägezähne davon abspringen; auch ist es von ungemeiner Dauer und wird vom Wurm nicht angegriffen. Man fand in Tyrol Häuser, die 2 bis 300 Jahre alt waren, deren Schwellen von Lerchenholz noch gesund und ebenso die Nägel in Balken und Pfosten, womit diese zusammengehalten wurden, noch ganz gut gewesen sein sollen. In ihrer (natürlichen) Heimath (den Alpen), wählt man daher das Lerchenholz vor jeder andern Holzart zu allen Bauten, selbst zu Wasserröhren, welche man aber, ehe man sie in die Erde bringt, ein bis zwei Jahre im Wasser oder noch besser, in einer Dünggrube liegen läßt, damit sie von der Mistjauche durchdrungen werden. Die Lerche hat auch die vorzügliche Eigenschaft, daß sie von dem Rauheif, Schnee und Eisdruck weit weniger leidet, wie die andern Nadelhölzer, und namentlich wie die sehr brüchige gemeine Kiefer — und auch wegen ihrer ausgebreiteten Wurzeln dem Sturme

---

202) Dr. Prange, in Anton Raphael Meng's sämmtlichen Werken, Halle, 1786, 1r Theil, S. 79—80.

203) Das. S. 121.

204) S. Hirt's Gesch. der bild. Künste bei den Alten. S. 163.

Im Alterthum wurde ein, dem Jupiter gewidmetes, Fest gefeiert, Tannenfest genannt. Scholiast zum Theokrit ad v. 83. Idyll. V.)

besser widersteht. Den Verheerungen der Insekten ist sie auch nicht ausgesetzt, wie die Kiefer, Fichte und Tanne. Endlich wächst auch dieser Baum (die Lerche) außerordentlich schnell.« — »Die Cypresse und die Fichte erhalten sich, nach Vitruv Libr. II. Cap. 9, bis in das späteste Alter ohne Fehler; denn das in ihnen befindliche Harz schützt sie vor Fäulniß, und dessen bitterer Geschmack hält, mittelst seiner Schärfe, die schädlichen Thierchen ab; daher dauern die Werke, welche man aus diesen Bäumen verfertiget, unendlich lange.« Die Lerche ist aber, wie wir oben gesehen haben, sogar noch besser als die Fichte.

Als Grund davon, daß man in neuern Zeiten gewöhnlich die Leinwand den hölzernen Tafeln vorgezogen, giebt Hr. Dr. Lucanus in seiner besagten Schrift S. 3. an: »große Holztafeln seien zu schwer und dem Verziehen unterworfen, weil sie nicht vollkommen ausgelaugt und ausgetrocknet werden könnten.« Diese Bemerkung leidet jedoch keine Anwendung auf diejenigen Tafeln, welche auf die von uns vorgeschlagene Weise bereitet werden, da hierbei das Tafelholz, weil es auf einen Rahmen befestiget wird, viel dünner sein kann und muß; ferner, weil das Lerchenholz an sich schon viel leichter ist als Eichenholz, das man in neuerer Zeit gemeiniglich genommen; sodann weil das Holz vom Lerchenbaum »dem sich Werfen und Reißen am wenigsten unterworfen ist[205]«, höchstwahrscheinlich wegen seiner konzentrischen, gleichförmigen Bildung, wogegen das Eichenholz ungleichartig konstruirt und im Kern härter als im Uebrigen ist; ferner, weil sich unsere Tafeln aus jener edlen Holzart in den Fugen nie auseinander geben, da der Käseleim die Stücke bezeugtermaßen so dauernd vereinigt und endlich, weil diese Tafeln, welche feine und geradlaufende Fasern haben, auf einen, sich nicht verziehenden, Rahmen von demselben Holze auf das Sicherste fest gemacht und gänzlich in den, Luft, Nässe und Hitze abhaltenden und zu Stein werdenden, Käseleim eingeschlossen sind, folglich nicht reißen und sich auch nicht werfen können. »Falzrahmen, welche den ganzen Tafelrand einschließen, sind sehr zweckmäßig und schon von den Alten mit großem Nutzen angewendet worden, sagt Hr. Dr. Lucanus; das Befestigen dünner Lerchenholztafeln auf starke Blendrahmen, vermittelst des Käseleims, dürfte aber wohl noch nützlicher sein, weil hierbei die Oberfläche durch keinen Rahmen unterbrochen und dieser letztere durch keinen Falz geschwächt ist, sondern der Rahmen hinter der Tafel sich befindet. —

Das Grundiren der fertigen Lerchenholztafeln geschieht nun folgendergestalt: Man bringt in einen, ein Maaß Wasser fassenden, Tiegel ein halbes Pfund Abschnitzel von gutem Pergament oder Schaafleder, füllt ihn ganz voll mit Wasser und läßt es 4 bis 5 Stunden langsam kochen, wobei man das verdunstete Wasser durch frisches immer wieder ersetzt. Den heißen Leim seihet man alsdann, vermenget, während er noch warm ist, das

205) Hirt's Gesch. d. bild. K. b. d. A. S. 163.

Nöthige davon innigst mit feinem Alabastergyps, s. g. Pariser-Gyps oder mit, in einem Mörser zerstoßener und durch ein feines Haarsieb gefegter, weißer Kreide, breitet diese Mischung, nachdem man sie auf dem Feuer noch hat aufwallen lassen, auf der vordern Seite der Tafel, vermittelst eines großen Borstenpinsels, drei oder vier dünne Aufträge — von denen jeder vorhergehende erst trocken sein muß — gebend, möglichst egal aus, und überfährt die letzte getrocknete Lage mit einem feuchten Schwamme, um sie noch mehr zu ebnen; die dann noch vorhandenen Spuren von Unebenheiten nimmt man, wenn der Grund völlig wieder trocken ist, mit einem feinen und glattgeschliffenen Stücke Bimstein weg, auch kann man sich zum völligen Glätten zuletzt noch des von den Knoten befreiten Schachtelhalms und der Ossasepia bedienen, — eine scharfe Ziehklinge leistet hierbei auch gute Dienste. Um nichts darin zu versäumen, daß die Tafel im Gleichgewicht erhalten und die Dauer dieses Fundaments noch vermehrt werde, gebe man mit derselben Grundirungs-Masse gleichzeitig auch eben so viel Anstriche auf der Rückseite der Tafel bis an den Blendrahmen, welche Seite dann aber nicht abgeschliffen zu werden braucht. Den Gyps- oder Kreide-Leimgrund zum Trocknen zu bringen, stelle man die Tafel in die freie Luft, nicht aber an die Sonne oder an einen Ofen, damit er nicht zu schnell trockne, nicht rissig werde.

Ehe man zum Auftragen der Farben schreitet, überziehe man die rechte Seite mit Hausenblasen-Leimwasser, welches sehr bald trocknet, und darauf mit einer, eben so geschwind trocknenden, Auflösung von Schellack in Weingeist. Der Hausenblasenleim bewahrt dem Grunde die nöthige Helligkeit und der Schellack (ostindische Lack), — welcher, nach Hrn. Field, die Grundlage des Anstrichs der dauerhaften und schönen lackirten chinesischen Artikel bildet und den härtesten, zähesten und haltbarsten Lack, selbst den Bernsteinlack nicht ausgenommen, darbietet, — härtet den Grund noch mehr und macht, daß man so leicht als auf Oelgrund malen kann und daß die Farben eben so wenig als auf diesem einschlagen; die gelbliche Farbe des Schellacks und das Weiß des Grundes werden zusammen ein warmes Weiß; hier schadet auch die Trübe dieses Harzes, wovon dasselbe bräunlich ist, ganz und gar nicht.

Die noch vorhandenen antiken Wand-Harzgemälde sind auf Marmorstuck-, Gyps- oder Kreidegrund ausgeführt, und daß die Alten einen solchen auch auf Holztafeln, wozu sich der Kreidegrund am besten schickt, angewandt, daran läßt sich nicht zweifeln; wenigstens wissen wir, aus Galen. de usu part. L. 10. c. 3. (welche Stelle Winkelmann angeführt), daß sie ihre, mit Gemälden zu versehenden, hölzernen Tafeln weiß grundirten, und daß Plinius Farben anführt, von denen er ausdrücklich sagt, daß sie einen Kreidegrund erforderten, aber nicht zur Frescomalerei taugten[206]). Winkelmann vermuthet, daß die Alten weiße Gründe aus derselben Ursache gewählt hätten, aus

206) Wiegm. S. 241.

welcher man, wie Plato sagt, zum Purpurfärben die weißeste Wolle wählte[207]). »Jede Farbe, um gesehen zu werden, muß ein Licht im Hinterhalte haben. Daher kommt es, daß, je heller und glänzender die Unterlagen sind, desto schöner die Farben erscheinen. Zieht man Lackfarben auf einen metallisch glänzenden weißen Grund, wie unsere s. g. Folien verfertigt werden, so zeigt sich die Herrlichkeit der Farbe bei diesem zurückwirkenden Licht so sehr, als bei irgend einem prismatischen Versuche[208]).« Das Weiß vertritt in der Malerei die Stelle des Lichts; darum werden durch einen weißen Grund, wie der unserige ist, die Schönheit, Reinheit, Heiterkeit und Harmonie des Colorits wesentlich unterstützt und die Farben auch von dieser Seite im ursprünglichen Tone erhalten, nicht aber dunkler, während dagegen farbige Gründe, als orangefarbige, graue, braune ꝛc., immer mehr die Malerei durchdringen, gleichsam herauswachsen und dem Bilde ihren Ton, also einen andern, falschen und dunkleren geben. Unser Kreidegrund hat bei all' seiner leuchtenden Helligkeit doch nichts Hartes oder Kaltes und ist, als farblos, besonders geeignet, die Farben harmonisch zu stimmen oder ins Gleichgewicht zu bringen. Auf einer so weißen Fläche kann man ja auch durch die Farben selbst Wärme oder Kälte ausdrücken, wenn Eins oder das Andere verlangt wird. Auch die früheren Oelmaler grundirten, nach Göthe, ihre hölzernen Tafeln sehr sorgfältig und zwar mit einem Kreidegrunde, nach dem Vorgange jener Künstler des Alterthums, weßhalb sich die ersten Oelbilder (eigentlich sind es Harz=Oel=Bilder) auch sehr gut erhalten haben; »diese Sorgfalt verminderte sich nach und nach, ja sie verlor sich endlich ganz, als man größere Gemälde zu unternehmen anfing, man mußte, (statt daß man früher meist auf Holz malte,) die Leinwand zu Hülfe nehmen, welche man nur schwach mit Kreide, manchmal auch nur leicht mit Leim grundirte. Die Art der ältern Künstler war: auf hellen Grund zu malen, der aus Kreide bestand, welche (mit Leim) auf Holz stark aufgetragen und polirt wurde[209]).« Hr. Hirt bezeugt ebenfalls, daß der Gebrauch des Kreidegrundes eine uralte Ueberlieferung, bereits von den alten Aegyptern gebraucht worden und noch bei vielen Neuern, welche auch auf Holz malten, anzutreffen sei[210]). Die Stelle in Hirt's Gesch. d. bild. Künste bei den Alten, S. 6, wonach die Aegypter auch auf mit Kreidegrund überzogene Leinwand malten, ist nicht etwa so zu verstehen, als hätten sie einfache Leinwand auf bloße Blendrahmen gespannt und dieselbe, zum Bemalen, mit Kreide grundirt; denn auf einem so biegsamen Fundamente bricht leicht ein solcher trockener Grund, wenn der Kreide nicht viel Honig (welcher, wie Hr. Professor Hummel zu Kassel mir eröffnet, die Kreide auch auf Lein=

207) Polit. L. 4. p. 407. l. 6. edit. Basil.
208) Göthe, Farbenlehre.
209) Göthe's Farbenl.
210) Hirt's Kunstgesch. S. 6 ꝛc. u. 163.

wand anwendbar macht,) beigegeben wird, von dessen so frühem Gebrauch hierzu uns indeß eine Nachricht abgeht; auch wurde ja, wie Plinius erzählt, erst zur Zeit des Nero auf solch' ausgespanntes Leinen gemalt, als nämlich dieser Kaiser sein Portrait 120 römische Fuß hoch malen ließ; — sondern man hat sich unter jenem altägyptischen Leinwandfundamente die, an den Mumien anzutreffende, bemalte Leinwand, welche, nach Davy's Angabe, mit Bitumen (Asphalt, Erdharz oder Judenpech,) so dauerhaft gemacht worden ist, und die Wände von, aus mehrfach übereinander gelegter und zusammen geleimter und hierdurch dick und steif gewordener Leinwand verfertigten, Mumien-Särgen zu denken, zu welcher letztern Leinwandbenutzung, wie es dem Herrn v. Steinbüchel scheint, Holzmangel, im Verhältnisse zu dem großen Bedarfe, die Aegypter zwang, und von welcher Art von Särgen — die übrigens ganz so grundirt und bemalt worden sind, auch recht füglich so behandelt werden konnten, wie die hölzernen — sich zwei in dem k. k. Antiken-Kabinet zu Wien befinden[211]).

»In der Epoche vom Jahre 1590 bis 1670 kam es, wie Herr Dr. Waagen schreibt, bei den Historienmalern allgemein in Gebrauch, anstatt auf Holz und hellen Grund, wie bis dahin in den meisten Schulen üblich war, auf Leinwand und dunklen Grund zu malen, wodurch die Gemälde an Klarheit der Färbung in den meisten Fällen beträchtlich einbüßten.« In Herrn C. Köster's erstem Heft über Restauration alter Oelgemälde, Heidelberg 1827, liest man: »Kreidegrund. (Die Kreidemasse wird mit Leim versetzt.) Dieser Kreidegrund bedarf keiner Empfehlung mehr.« —

Obgleich man nun auf die angegebene Art selbst die größten Tafeln aus Lerchenholz ꝛc. gewinnen kann, so können doch Fälle eintreten, wo man lieber die Leinwand nimmt oder vielmehr zu nehmen genöthigt ist, z. B. bei sehr großen Gemälden, die man nicht an einen bestimmten Ort bringen kann, ohne sie zu biegen. Für solche Fälle können wir aber nur anrathen, die Leinwand ohne Oel, bloß mit weißem Pfeifenthon und Stärke- oder feinem Mehlkleister zu grundiren. Herr Bouvier setzt jener Thon-Erde eben so viel hellgelben Ocher und ungefähr $\frac{1}{4}$ hellrothen Ocher zu, um dem Grunde eine helle Orangefarbe zu geben; wir halten jedoch einen farblosen Grund für zweckmäßiger, und haben dabei noch den Vortheil, daß derselbe, als aus reiner geschmeidiger Thonerde bestehend, den Biegungen der Leinwand besser nachgiebt. Die Vortheile dieses Grundes überhaupt bestehen, nach Hrn. Bouvier, darin: 1) daß man weder Bleiweiß noch Bleikalk

---

211) S. Seite 64 u. 65 der, 1826 zu Wien gedruckten, Beschreibung der k. k. Sammlung ägyptischer Alterthümer, von Anton v. Steinbüchel, welcher daselbst noch bemerkt: »Um sich von der Sparsamkeit in Benutzung des Holzes durch die That zu überzeugen, darf man nur den ersten stehenden Mumien-Sarg Nr. 530 und 531 näher betrachten, aus was für kleinen schiefen Breterstücken derselbe mühsam zusammengesetzt ist.«

gebraucht; 2) daß man nach Verlauf einiger Stunden auf diesen Grund malen kann, ohne daß man im Geringsten zu befürchten hat, daß sich die Farben verändern werden, und 3) daß er auf die Farben durchaus nicht nachtheilig einwirkt. Hieraus folgt natürlich, daß alle Gemälde, welche auf diese Grundirung gemalt sind, sich viel längere Zeit sehr gut erhalten müssen, als die andern, und zwar um deßwillen, weil man weder Bleiweiß noch Oel gebraucht hat; sie trägt zu mehrer Erhaltung der Farben sehr viel bei, und ist seit 14 oder 15 Jahren durch die Erfahrung meiner Collegen bestätigt worden, die mit mir zugleich dies Verfahren angenommen haben. Ueberdies geschieht diese Grundirung in viel kürzerer Zeit und mit weniger Kosten, als die Grundirung mit Oel, wie man sich davon überzeugen kann, und Diejenigen, welche in keiner Hauptstadt wohnen, haben den großen Vortheil, daß sie jeden Tag eine zubereitete Leinwand haben, die ganz zum Malen fertig ist. Das Verfahren mit Leim zu grundiren ist folgendes: Man verfertigt einen guten Leim aus Stärke oder feinem Mehl; der letztere ist noch besser. Man giebt ihm die Consistenz des Papierkleisters, und wenn dieser gemacht ist, so setzt man noch eben so viel Pfeifenthon (von gleichem Umfange) hinzu, der so weiß und rein sein muß, als man ihn haben kann. Man schlemmt und reinigt diese Erde von allen Unreinigkeiten und Sandkörnern; man reibt ihn mit dem Laufer etwas an, und noch naß vermischt man ihn mit dem Leim. Das Ganze muß die Consistenz eines etwas dicken Milchrahms (Schmandes) haben. Ich setze voraus, daß die rohe Leinwand schon mit Leim getränkt, mit Bimsstein geschliffen rc. ist[212]). Pappe, Holz oder Papier muß man nicht eher abbimsen, als bis der Grund aufgetragen ist. Man nehme einen großen Pinsel, der 3 Zoll lang und verhältnißmäßig dick ist, so wie die Lackirer gebrauchen; man menge die Grundirung in dem Topfe wohl untereinander und trage sie sehr geschwind auf, und zwar gleichförmig nach dem Strich, ohne eine und eben dieselbe Stelle zwei Mal (bei einem Auftrage) zu berühren, damit keine Ungleichheiten entstehen, und der Auftrag nicht zu dick wird. Denn die Leinwand verschluckt die Feuchtigkeit sehr schnell und die Grundmasse trocknet augenblicklich. Sollte das Gemenge etwas zu dick erscheinen, um es schnell und leicht aufzustreichen, so setzt man ein wenig Wasser hinzu, bis es die Consistenz einer guten Sahne erhält. Jedes Mal, wenn man den Pinsel in den Topf tunkt, muß man das Material umrühren, damit die Mischung immer die nämliche Consistenz behält. Diesen ersten Auftrag lasse man an der Luft trocknen, und wenn er trocken ist, wiederhole man einen zweiten; ist dieser trocken geworden, einen dritten, und sogar einen vierten, wenn es nöthig zu sein scheint, damit alle Löcher und Fäden der Leinwand überall gleich verstopft und zugedeckt werden. Wenn der Ueberzug gehörig aufgetragen, so wird die Oberfläche der Leinwand sehr schön und eben sein. Wenn man die so grundirte Leinwand gegen das Licht

212) Zum Tränken der Leinwand dient Pergament- oder Hautleim.

hält, so muß sie noch halb durchsichtig erscheinen, denn das zu dicke Auftragen ist schädlich, macht sie brüchig. Man sei unbesorgt, wenn man durch die Grundirung noch Spuren von den Fäden der Leinwand gewahr wird, wenn sie nicht zu sehr bemerkbar sind; dieses bildet ein kleines Korn, das bei einem Kopfe von natürlicher Größe oder bei einer Landschaft nicht unangenehm in die Augen fällt. Ist aber die Leinwand für ein Portrait unter Lebensgröße bestimmt, oder sind die ganzen Figuren unter natürlicher Größe, so impastire man die Oberfläche stärker, um sie ebner zu machen, so daß die Spuren des Gewebes nur in der Nähe kenntlich sind. Die Thonerde ist nicht dem Abspringen unterworfen, wenn sie gehörig mit Leim verbunden und nicht zu dick aufgetragen wird, und aus diesem Grunde braucht man sie auch wahrscheinlich, um damit die Gewehrgehänge weiß zu färben. Ich glaube in der That bemerkt zu haben, daß unter allen Mergelarten die Thonerde die geschmeidigste und unschädlichste Erde ist. Der Mehlkleister enthält einen sehr starken Leim; er widersteht sogar mehre Tage dem heißen Wasser, wenn er gut gemacht ist, was andere Leime nicht thun (den Käseleim allein ausgenommen, welcher sich in heißem Wasser gar nicht auflöst). Ueberdies hat er den großen Vortheil, daß er die mit ihm vermischte Substanz nicht dunkler macht. Wenn die ganze Anlage trocken ist, welches nach einigen Stunden geschieht, so schleift man sie überall ganz leicht mit Bimsstein, indem man den Ballen der linken Hand unter die Stelle legt, auf welcher man bimset, und sollte der Pinsel durch den dicken Auftrag der Farbe einige Ungleichheiten zurückgelassen haben, so schleift man auf diesen Stellen etwas länger als auf den andern, um das Ganze eben zu machen. Wenn man Pappe leimt, so muß man diese auf einem Bret ringsum annageln, damit sie nach der Grundirung ausgespannt bleibe. Es ist sogar rathsam, sie nicht eher anzunageln, als bis man eine von den Lagen überhergestrichen hat, und während diese noch feucht ist; dadurch wird sie noch mehr ausgedehnt, gerader und ebener. Auf Papier und Pappe braucht man nur eine Lage, höchstens zwei, wenn sie mit dem ersten Anstriche nicht gleich genug geworden sein sollten; denn hierbei kommt es nicht darauf an, die Textur auszufüllen, wie bei der Leinwand, mithin braucht es weniger Grundmasse, und wenn man davon zu viel auftrüge, so würde sie abspringen, weil der Grund auf einen glatten Körper gelegt wird[213]).« Der einzige Fehler dieser Grundirung, welcher darin besteht, daß auf derselben die Farben sich sehr geschwind einsaugen, wird dadurch abgestellt, daß man diesen Leim-Thongrund, ehe man an die Farbengebung geht, wie den Kreidegrund, mit Hausenblase und Schellack überzieht, worauf man dann eben so leicht als auf einen ölfarbenen Grund malen kann. Die Rückseite der gegründeten Leinwand bestreiche man 2 oder 3 mal reichlich mit einer Auflösung von 29 Theilen Dammarharz und 1 Theil Wachs in eben so viel Terpentinöl, als Harz und Wachs zusammen ausmachen.

213) Vergl. Bouvier's Anweisung zur Oelmalerei, Halle, 1828, S. 425—431.

Dieser biegsame und dem Reissen nicht unterworfene harzige Ueberzug macht die Leinwand dauerhaft, verhindert das Durchstreichen der Luft und das Eindringen von Feuchtigkeit. Zu diesem Ueberziehen der hintern Seite der ausgespannten Leinwand kann man, mit gleichem Nutzen, auch einen Caoutschoucfirniß gebrauchen[214]. —

Bei dem Grundiren der zu bemalenden Wände wird eben so verfahren, wie beim Grundiren der Holztafeln, statt der Kreide jedoch fein pulverisirter und durch ein Haarsieb gesiebter weißer Marmor, oder krystallinischer kohlensaurer Kalk (Kalkspath) oder guter Gyps genommen. Auf meine vorläufigen allgemeinen Bemerkungen über die Harzmalerei der Alten, in Nr. 253. des Allgem. Anzeigers der Teutschen, von 1835, erfolgte in der Nr. 294. desselben Blattes die nachstehende freundliche Erinnerung: »Nr. 253. d. Bl. enthält eine schätzbare Mittheilung über Harzmalerei; ich füge derselben noch Folgendes bei. Thenard und d'Arcet empfahlen einen Kitt, womit Mauern und Wände getränkt werden müßten, bevor man Gemälde darauf anbringe, aus einem Theile fein zerriebener Silberglätte in zehn Theilen Leinöl aufgelöst, von welchem Firniß drei Theile zur Auflösung von einem Theile Wachs verwendet würden. Zu einem wohlfeilern Harzkitt nehme man zwei Theile Harz und einen Theil Firniß. Die Wände, auf welche ein solcher Wachs- oder Harzkitt getragen werden soll, müssen vorher durch einen Kohlenofen gut ausgetrocknet werden. Der Kitt wird mittelst eines Pinsels warm aufgetragen und sowohl Gyps- als Steinwände werden dadurch stets trocken erhalten.«

»M—n.«

»B—n.«

Um diesen Zweck vollständig zu erreichen und einen von den bezeichneten weißen Gründen, die, als Leimwasser zum Bindemittel habend, auf Harz, Oel und Wachs wohl schwerlich fest genug haften dürften, anwenden zu können, schlage ich dagegen vor: daß man die Wände, ehe man den eigentlichen Grund aufträgt, mit dem sehr wohlfeilen Käseleim bestreicht und, mit demselben bestrichene, Leinwand darauf leimt, auf welcher Leinwand und auf welchem, dieselbe zum Theil durchdringenden, Leime oder Steinkitte dann auch der Marmor- oder Gyps-Grund ganz fest haftet. Daß alte Maler auf eine ähnliche Weise die Wände behandelt haben, ersieht man aus Sandrart's teutscher Akademie der Bau- Bild- und Malerei-Künste, wo es heißt: »Unsere Alten haben auch viel auf Mauern gemalt, wie noch bei Vielen geschieht. Und damit solche Mauern nicht durch Schracken oder Klirbrisse das Werk verderben möchten, hat man sie vermittelst des Leimes mit Tuch oder Leinwand überzogen, dann gegypst und also darauf gemalt[215].« Was für ein

214) Allgem. Anzeiger der Teutschen, von 1835, Nr. 294.

215) Dr. Roux, die Farben, 2tes Heft, S. 10.

Leim aber dieser alte gewesen, giebt Sandrart, so viel ich weiß, nicht an; das thut jedoch nichts, da wir den alten Käseleim kennen. Durch die Hausenblase behält der Gypsgrund ebenwohl sein leuchtendes Weiß und der Schellack-Ueberzug macht, daß man auch auf Wände eben so leicht und schön malen kann, als auf Holztafeln und auf Leinwand, mit Harzfarben, die heiter und klar, schwach oder milde glänzend (also auch für die Wandmalerei geeignet) und so haltbar sind, als man nur wünschen kann, welches die altägyptischen und altrömischen Harzmalereien beweisen. Auch auf den vortrefflichen Wiegmannschen Fresco-Stuck kann man mit Harzfarben malen, wenn man ihn erst völlig trocknen läßt und dann mit Hausenblase und Schellack überzieht, welche Ueberzüge hier auch den ätzenden Kalk von den Farben getrennt halten; die festeste Verbindung der Farben mit dem Grunde findet dennoch Statt.

Zweites Kapitel.

Von den Farben oder Pigmenten.

Unsere Zeit ist so reich an schönen und dauerhaften Farbekörpern, daß sie darin dem Alterthume wenigstens nicht nachsteht.

»Diejenigen Pigmente, welche ihrer Natur nach die dauerhaftesten sind, werden vorzüglich ausgesucht; aber auch die Behandlungsart trägt viel zur Dauer eines Bildes bei. Deswegen sind so wenig Farbenkörper als möglich anzuwenden, und die simpelste Methode des Auftrags nicht genug zu empfehlen. Denn aus der Menge der Pigmente ist manches Uebel für das Colorit entsprungen. Jedes Pigment hat sein eigenthümliches Wesen in Absicht seiner Wirkung auf's Auge; ferner etwas Eigenthümliches, wie es technisch behandelt sein will. Jenes ist Ursache, daß die Harmonie schwerer durch mehre als durch wenige Pigmente zu erreichen ist; dieses, daß chemische Wirkung und Gegenwirkung unter den Farbenkörpern Statt finden kann[216].«

Hr. Dr. J. Roux hat empfohlen, mit farbigen Fritten — durch Feuer verglasten und dann pulverisirten Farben — und einer Wachsauflösung zu malen, in der Meinung, daß solche Glasschmelzfarben ganz unveränderlich seien. Hr. Field äußert indeß im 5ten Kapitel seiner Cromatographie, daß, wiewohl diese Art Pigmente mehrentheils auf Glas, Email, Porzellan und anderem irdenen Geschirr eingebrannt gut ständen, und also Göthe's Ausspruch: »Die Farben durch Schmelzung in Gläsern fixirt, so wie durch Natur in Edelsteinen, trotzen aller Zeit und Gegenwirkung,« auf welchen Roux sich stützt, immerhin dennoch wahr bleibt, so seien sie doch fast ohne Ausnahme den bedeutendsten Veränderungen in dem Falle unterworfen, wenn man sie so fein abreibe, daß sie zur gewöhnlichen Malerei gebraucht werden könnten, indem sie dann allen chemischen Verwandtschaften der Sub-

216) Göthe, Farbenlehre, s. Pigmente.

stanzen, aus denen sie beständen, und folglich starken Veränderungen unterlägen. Auch gilt von allen Fritten, was Herr Bouvier[217]) von der Schmalte sagt, nämlich: daß, da diese (Fritten-) Farbe nichts Anderes sei, als pulverisirtes gefärbtes Glas, dieselbe nicht die Eigenschaft habe, die anderen Farben zu tingiren und bis in's Unendliche sich mitzutheilen; daß man sie deshalb in den Vermischungen kaum bemerke, es sei denn, daß man damit zu verschwenderisch umgehe, denn sonst blieben ihre Theilchen allezeit zu sehr isolirt und conisch und zeigten sich nicht so ergiebig im Verhältniß mit allen übrigen Farben; ferner, daß man mit derselben keine Lasuren ausführen könne, weil sie sich nicht genug vertheilen ließe, so fein man sie auch reiben möge, indem ihre Theilchen beständig zu vereinzelt blieben, und endlich daß, wenn man das Reiben auf's Höchste treibe, sie die Hälfte von ihrer Schönheit verlöre und zuletzt etwas schmutzig werde. »Die Schmalte, bemerkt auch Hr. Wiegmann, S. 237, ist zu glasig und färbt ihrer Durchsichtigkeit halber zu wenig,« welche Bemerkung ebenfalls auf die Fritten überhaupt anwendbar ist. Die Glasfarben haben folglich vor andern guten Pigmenten in der Dauer keinen Vorzug, und eignen sich nicht nur nicht zu den, unentbehrlichen, Lasuren, sondern sind auch viel schwieriger als andere Farben zu verarbeiten und daher auch nicht in so vollständige Harmonie zu bringen. Darum mußten die von Dr. Roux im Oktober 1828 in Berlin ausgestellten, mit Frittenfarben ausgeführten Wachsgemälde, obgleich das Wachs den Pigmenten die besten Eigenschaften der Oelfarben mittheilt, »sowohl in der technischen Vollendung als in der harmonischen Wirkung den Oelgemälden nachstehen[218])«, keineswegs aber ist das dazu gebrauchte reine Wachs die Hauptursache hiervon.

Wenn, wie der Hr. Prof. Montabert versichert, in Oel unhaltbare Farben schon mit Wachs vollkommen haltbar sind, obgleich das Wachs mit dem fetten Oele verwandt ist, so geht man doch unfehlbar noch sicherer, wenn man dem Wachse 29 mal mehr (flüssiges) Harz, welches mit dem Oel gar nicht verwandt ist, beimischt; denn es ist dieses Mischmittel alsdann einer von den Harzfirnissen, deren Anwendung, wie der berühmte Chemiker Berzelius sagt, auf dem Umstande beruht, daß nach dem Trocknen ein Häutchen von Harz (und Etwas Wachs) zurückbleibt, welches die Farben glänzend macht und vor Feuchtigkeit und Naßwerden (also auch gegen die Luft) schützt. Ein genügender Beweis dafür, daß Harz, namentlich auch Copaivabalsam (und, nach Montabert u. A., auch das Wachs) sonst leicht vergängliche oder veränderliche Farben gegen die Veränderung sichert, ist schon die von Herrn Bouvier gemachte Erfahrung, wonach man sich z. B. des Grünspans, dieser schönen, aber gefährlichen und in Oel unbrauchbaren Farbe ohne allen Nachtheil zum

---

217) In seiner Anweisung zur Oelmalerei, deutsche Ausgabe, S. 34, 35 u. 38.

218) Dr. Lucanus, Anleitung zur Gemälde-Restauration ꝛc., Halberstadt, 1832, S. 87—88.

Lasiren bedienen kann, wenn man sie mit Copaivabalsam und eben so viel Firniß aus Mastix und Terpentinessenz vermischt. Der zugesetzte Mastixfirniß sollte, wie aus den folgenden Worten dieses sehr geschickten Oelmalers zu entnehmen ist, nur bewirken, daß die Farben augenblicklich trockneten; ein so schnelles Trocknen ist jedoch nicht nöthig, weil der reine Copaivabalsam, dessen Harz zu seiner Erhaltung keines andern Harzes bedarf, eben sowohl als unser Farbenauftragefirniß aus solchem Balsam und etwas Wachs, schon schnell genug trocknet, obgleich nicht vor 24 Stunden. »Diese Farbe, so gefährlich sie an und für sich selbst ist, verändert sich ganz und gar nicht, wenn man sie auf diese Art braucht; sie ist dergestalt in dem Copaivabalsam eingehüllt, daß sie sehr hart wird in dem Firniß, welcher im Augenblick trocknet, so daß die Luft nicht Zeit gewinnt, ihn anzugreifen, mithin bleibt dieses schöne Grün unveränderlich. Ich habe die gewisse Ueberzeugung davon, denn es ist länger als 15 Jahre, als ich mich dieses Mittels bei den sammtnen Meublen von Utrecht, bei Shawls und Atlassen bedient habe, und ich kann versichern, daß sie noch eben so glänzend sind, als am ersten Tage[219]).« Auch hat der Herr Professor Hummel zu Kassel, Director der Akademie der bildenden Künste, ein hocherfahrener Meister in der Malerkunst, mir die Versicherung gegeben, daß er sich schon seit vielen Jahren des Copaivabalsams bei in Oel unbeständigen Farben mit dem besten Erfolge bedient habe.

Da nun, wie der Hr. Prof. Montabert in seinem »Traité complet de la peinture, Paris, 1829, Band 8« bezeugt, das Wachs ähnliche ausgezeichnete Dienste leistet, namentlich auch Grünspan und andere Kupferfarben, nicht weniger Chromgelb, Massicot, Gutti, Indigo u. s. w. in Wachs vollkommen haltbar sind, während sie in der Oelmalerei niemals benutzt werden dürfen: so besitzt folglich unser Firniß aus Copaivabalsam und Wachs ebenfalls die in Rede stehende Eigenschaft. Und da also sogar veränderliche Farben, mit einem solchen Firnisse vermischt, sich nicht ändern können, so kann man leicht denken, wie unabsehbar lange ein Gemälde sich halten muß, welches ganz allein mit diesem Harzfirniß und ohnehin schon dauerhaften Farben gemalt worden.

Daß die Farben der alten Gemälde sich so gut erhalten haben, das darf uns nicht zu dem Glauben verleiten, daß die Pigmente der Alten von Natur dauernder gewesen seien, als die unsrigen sind; denn »die große Bewunderung, welche wir den Farben der Alten zollen, verschwindet bei den Entdeckungen, die unser Zeitalter in der Farbenkunde gemacht hat[220]). Nach dem Obigen müssen wir vielmehr glauben, daß der Gebrauch des, nunmehr wieder ersetzten Firnisses aus (flüssigem) Harz und Etwas Wachs an der trefflichen Erhaltung der schönsten Malereien aus dem Alterthume hauptsächlich schuld sei. Unter den

---

219) Bouvier, Anweis. z. Oelm., in's Teutsche übers. v. Dr. Prange, 1828, S. 62 u. f.

220) Prof. Dr. Prange, im Anhang zu Bouviers Anweis. z. Oelmalerei, S. 466.

altägyptischen Farben, die Hr. Prof. Dr. Geiger chemisch untersuchte, hat sich ein Gelb — organischen Ursprungs, gelbfarbiger Extraktivstoff — gefunden, welches in der Hitze zerstörbar war, sowie ein Schwarz — ebenfalls organischer Natur und zwar thierischen Ursprungs, — eine Art Sepia; auch zeigte sich Zinnober, der, obgleich er mit sämmtlichen Farben von dem Pfeiler eines der Feuchtigkeit so lange ausgesetzt gewesenen Grabmals herkam, sich in dem Bindemittel aus Harz und Wachs doch unverändert erhalten hat, während nach Plinius, XXXIII. 40., und Vitruv, VII. 9., der Zinnober an feuchten Orten, im Wetter und an der Sonne sich nicht hält, sondern schwarz wird, wenn er nicht durch die Kausis (ein Wachsfirniß für Zinnoberanstriche und Marmorwerke &c.) verwahrt ist[221]); — das Drachenblut, ein verdickter vegetabilischer Saft[222]), kommt gleichfalls unter den alten Malerfarben vor, — wie das Roth von der Purpurschnecke (Ostrum), aus welcher thierischen Farbe, in Verbindung mit Kreide, das Purpurissum verfertiget wurde, — und Davy fand in einem zerbrochenen Gefäße aus den Bädern des Titus eine blaßrothe Lackfarbe, die, was unentschieden blieb, entweder eine animalische oder doch eine vegetabilische war, — zu welcher letztern Gattung auch der Farbestoff gehört, den die Alten Indicum (Indicus color) nannten und der unstreitig unser Indigo[223]) ist; — eine weitere Pflanzenfarbe (ein Gelb) der Alten gab das Kraut lutum (herba lutea) her, — und die Farbe, welche Plinius XXXV. 31. Appianum nennt und unter den Farbestoffen aufführt, welche einen (zur Harzmalerei dienlichen) Kreidegrund erfordern, aber nicht zur Frescomalerei taugen, war höchstwahrscheinlich gleicher Natur; — sodann war die Sepia vom Tintenfisch den Alten als thierische Farbe sehr wohl bekannt; — sogar auripigmentum Ἀρσενικόν, Operment oder Rauschgelb, ein starkes Gift (viel Arsenik) enthaltend, gebrauchten die Alten wohl aber nur zur Harzmalerei, wobei sich auch diese Farbe nicht ändern konnte[224]).

Ungeachtet also auch an sich unhaltbare oder veränderliche Farben in unserm Bindemittel aus Copaivabalsam und Wachs gegen Feuchtigkeit, Luft und Licht hinlänglich sicher

---

221) Am ausgedehntesten wurde der Zinnober auf Wandbekleidungen bei den Römern, die damit einen großen Luxus trieben, angewandt, wobei die Kausis gewöhnlich zur Anwendung kam. (Vergl. Wiegm. S. 223 u. 167 &c.)

222) Gehört zu den unvollkommensten Pigmenten, deren Farben sich sowohl durch die Einwirkung von Licht und Sauerstoff, als durch die entgegengesetzte von Schwefelwasserstoffgas, feuchter und unreiner Luft verändern (Field, Cromatographie, Weimar, 1836, S. 181), und die darum nicht hätten gebraucht werden dürfen, wenn man sie nicht durch Harz und Wachs hätte schützen können.

223) Aendert sich durch die Einwirkung des Lichts, Sauerstoffs und der reinen Luft (Field, Cromat. S. 180); läßt sich aber, von Harz und Wachs geschützt, vor Veränderung bewahren.

224) Vergl. Wiegm. S. 219, 221, 226 u. 227.

sind, so gebietet doch die Vorsicht, dennoch, aus der vorhandenen großen Anzahl von Pigmenten, immer die besten auszulesen, und nur in solchen Fällen, wo die dauerhaften Farben die verlangt werdende Schönheit nicht haben, zu weniger haltbaren, aber schönern Farbestoffen, die dann durch das Harz und Wachs auch dauerhaft gemacht werden, seine Zuflucht zu nehmen.

Als erprobte, zuverlässige Farben, womit man vor der Hand ausreichen wird, können wir folgende bezeichnen: 1) Kremserweiß, 2) Zinkweiß, 3) Neaplergelb, 4) Hellgelber Ocher, 5) Körpergummigutt oder Gummigutt-Extract, 6) Mittel- oder Gold-Ocher, 7) Dunkelgelber Ocher, 8) Hellrother Ocher, natürlicher, und gebrannter lichter Ocher, 9) Braunrother Ocher, 10) Gebrannte Terra di Sienna, 11) Vermillon oder chinesischer Zinnober, 12) Rosenfarbiger Krapplack, 13) Dunkler Krapplack, 14) Gebrannter rother Carmin, 15) Purpur-Ocher, 16) Englisch Roth, 17) Helles und dunkles Ultramarin-Blau, 18) Berlinerblau, wovon das Pariserblau die beste Sorte ist, 19) Preußisch Braun, aus, in unverschlossenen Gefäßen gebranntem, Berlinerblau, 20) Destillirter Grünspan, 21) Guter grüner Lack (bei Herrn Anton Hyer in Dresden u. A. zu haben), 22) Asphalt oder Judenpech, 23) Kasseler Braun, 24) Köllnische Erde, 25) Korkschwarz (Kohle von Korkholz) und 26) Schwarz von Berlinerblau. Wer noch mehre eben so gute Farben kennt, mag solche selbst hinzusetzen, wenn er deren bedarf.

Uebrigens ist bei der Harzmalerei keine so strenge Auswahl der Pigmente nöthig, als bei irgend einer andern Art der Malerei, da, wie gesagt, das Bindemittel aus Copalvabalsam und Wachs den Mangel an Dauer ersetzt.

Drittes Kapitel.

Vom Farben-Bindemittel.

Aus dem ersten Theile dieser Schrift haben wir die Ueberzeugung gewonnen, daß die alten Aegypter, Griechen und Römer mit einem Firnisse aus flüssigem, dem Copaivabalsam ähnlichen, Harze und einem geringen Theile Wachs hauptsächlich malten, und zwar sowohl auf Wände, als auf Tafeln.

Mit dieser so erlangten, blos allgemeinen, Kenntniß von einem der allerwichtigsten Darstellungsmittel der, auch in diesem Stücke so musterhaften alten Maler ist es aber noch nicht allein abgethan, wenn man, was gewiß der allgemeine Wunsch ist, nunmehr auch, zum leichtern und bessern Gelingen und besonders zur längsten Erhaltung neu zu schaffender Staffelei- und Wandgemälde, von einerlei technischer Vollendung, praktische Anwendung davon machen will.

Es muß vielmehr zu dem Ende nun auch ein, jenem unschätzbaren alten Farbenträger nicht nachstehender und mit dem Oele nur hinsichtlich dessen guter Eigenschaften vergleichbarer, so speziell beschrieben werden, daß Jeder, der denselben anzuwenden wünscht, sich solchen zu jeder Zeit aus den, für einen geringen Preis in allen guten Apotheken zu bekommenden, echten Ingredienzen selbst leicht bereiten kann.

Undankbar gegen die, in Wissenschaft und Kunst so einsichtsvollen und nachahmungswürdigen, edlen Alten würden wir sein und uns selbst in den größten Nachtheil setzen, wenn wir nicht einen solchen Gebrauch machen wollten von ihrem, im Allgemeinen wieder erkannten und durch gleichartige Stoffe ersetzbaren, Mittel, das, von ihnen erforscht und zum Verarbeiten und Binden der Farben vorzüglich angewandt, durch eine vielhundertjährige Erfahrung als ausgezeichnet gut und nützlich erprobt ist.

Unser eigner Nachtheil, durch Nichtnachahmung der so gediegenen alten Malertechnik, würde darin bestehen, daß — während die schon sehr alten Harzmalereien in Betracht der

Haltbarkeit und heitern Schönheit des Colorits noch immerfort bewundert werden — wir beim längeren Verweilen bei der gewöhnlichen Oel= und Frescomalerei den, unserer Zeit unwürdigen Vorwurf, Seitens aufgeklärter Kunstfreunde auch ferner hören müßten: Man bemühe sich viel zu wenig um die Fundamente der Malerkunst, in's Besondere um ein geeignetes Bindemittel für die Farben und gäbe daher so viele treffliche Kunstwerke dem frühen Verderben preis; ferner, viele Gemälde hätten, in Vergleich mit alten, eine gewisse (aus undurchsichtiger und ungewisser Farbenmischung entstandene) Kälte, Härte, Disharmonie und Leblosigkeit des Colorits, überhaupt, man achte wohl auf das Zeichnen und Componiren sehr viel, aber auf das eigentliche Malen, mit angemessensten und dauerhaftesten Materialien auf schicklichstem Grunde, zu wenig und zu spät. —

Von dem Farbenbindemittel ist die ganze Ausführung und der technische Werth eines Bildes abhängig; weßhalb auch nach ihm die Art der Malerei selbst benannt wird, z. B. die Wiegmann'sche Stuckmalerei (wesentlich verbesserte Frescomalerei) nach dem nassen, ein Paar Zolle dicken, Sandmörtel und Kalkstucke, auf den man mit Kalk= und Leimwasserfarben malt, unter Ausschließung solcher Farben, die durch den Aetzkalk zerstört werden würden; und unsere Harzmalerei nach dem, alle Farben gleichmäßig schützenden, harzigen Bindemittel (aus Copaivabalsam und Wachs), womit man malt; — durch welche Bezeichnungen zugleich ausgesprochen ist: bei welcher dieser beiden Arten der Malerei die undurchsichtigsten, hellsten, leuchtendsten und glanzlosen, und bei welcher die durchsichtighellsten, klarsten, blühendsten, verschmolzensten und milde glänzenden Tinten vorkommen, — ferner, welche von den Zweien zur Wandmalerei alleine, und welche zur Wand= und zur Tafelmalerei tauglich, — und endlich, daß auch die Dauerhaftigkeit Beider nicht wenig verschieden sei von der der gewöhnlichen Fresco= und Oelmalerei.

Auf die in dem Stuttgarter und Tübinger Kunstblatte Nr. 75 von 1833 gestellte Frage: »Wie wäre der Gegensatz der ältern Meisterwerke durch die Künstler unserer modernen Zeit einigermaßen auszugleichen? Wie die ungeheure Kluft von ihnen zu überschreiten?« paßt, da hier das Technische gemeint ist, wohl die Antwort: Unfehlbar vollständig durch freie Nachahmung der Technik der, hierin so klug sich bezeigten, Alten, vornehmlich in Rücksicht auf das Bindungsmittel der Farben und die von demselben abhängende zweckmäßigste, besonders durchsichtige Mischung der Tinten, — nach der Bemerkung des Isokrates:

»Deren Ruhm Du nachstrebest, deren Werke mußt Du nachahmen.«

und nach Cassiodor's Grundsatze:

»Spare nichts in der Bemühung, sowohl die Werke der Alten unter Vermeidung
»ihrer Mängel zu erneuern, als auch die neuen mit Stücken des Alterthums aus=
»zuzieren.«

»Die Bemühungen der besten Neuern, namentlich die Bestrebungen der größern teut=

schen Kunstschulen zielen darauf (nämlich auf jene Ausgleichung der neuen mit der alten Malerei) hin. Das Gelingen beruht immerhin auf drei Fundamenten: Unablässige Beobachtung der Natur des Festen und Fließenden, aber freilich mit einer eindringlichen Liebe, die sich, wenn sich's z. B. vom Meersturm handelt, wie Vernet in den Mastkorb binden läßt, um die tobende See zu beobachten; — Lehre und Beispiel für Handhabung der besten technischen Mittel und richtigsten Combinationen, mit Abkürzung langer Versuchswege; — strenge Isolirung der Gesinnung vor modernen Einflüssen, und Richtung des Sinnes auf gründlichstes Studium der Hauptvorzüge und Leistungen der trefflichsten frühern Meister namentlich des erwählten Faches, wo mir dann Carl Maratti vorschwebt, der zu seinem Studium einen antiken Kopf im Verlauf der Jahre zweihundertmal nachzeichnete, ohne, wie er gestand, seine Schönheit erreicht zu haben. Die Kunst hat, meiner Ansicht nach, die doppelte Aufgabe, jede überflüssige Masse des Wirklichen zu beseitigen, damit kein überzähliger Stoff dessen Vergeistigung hemme; und hinwieder, wo die Natur monoton oder aber in ihren unendlichen Uebergängen nicht erreichbar ist, durch wohlgefühlte harmonische Gegensätze die große Haltung ihres Ganzen im Kleinen nachzubilden. Wir wollen bei modernen Leistungen nicht mit Seufzen an die Sterne erster Größe früherer Kunstzeiten erinnern; aber wie sich das Studium der Natur belohnend offenbart, so auch das Erforschen der Prinzipien, nach welchen jene großen Meister gearbeitet haben. Man sieht aber so selten das Eine und Andere, obwohl die höchsten Namen in Aller Mund sind. Wir wollen den jüngern Talenten alle Aufmunterung, den gereiften Meistern ehrenvollen Lohn ihrer gelungenen Arbeiten gönnen, aber so Mancher der Anstrebenden ist gar nicht einmal auf dem Wege, welcher auch nur zu dem Vorhofe jener jetzt mit Kaltsinn betrachteten Virtuosität älterer Meister leiten könnte[225].«

Daß das — nur mit Hülfe eines, lasirende Farben-Aufträge erlaubenden und selbst die dünnsten transparenten Farben, gleichsam wie in Verglasung, sicher bewahrenden, Bindemittels, wie unser harziges eins ist, vorzunehmende — durchsichtige Malen nach Grundsätzen, deren Besprechung dem Kapitel von der Farbengebung vorbehalten bleibt, so wichtig ist, daß eine undurchsichtige Farbe im Allgemeinen einem todten Körper, eine durchsichtige aber der Seele gleicht, die den Körper lebendig macht, darauf deutet die in dem eben erwähnten Kunstblatte stehende weitere Bemerkung hin: »Die Oelmaler (NB. die ältern, mittelalterlichen sogen. Oelmaler malten nicht mit reinem Oele, wie die Neuern[226]), sondern suchten diesem möglichst viel Harz beizumischen, weßhalb sie auch mehr lasiren durften), lassen aus Gründen die Glasmaler mit ihren transparenten, feurigen Bildern

225) Aus demselben Kunstblatte und Aufsatze.

226) Ueber die Untauglichkeit des Oels zum Lasiren, wegen Unhaltbarkeit ꝛc. der Oelfarben-Lasuren, beliebe man das Kapitel von der Farbengebung nachzulesen.

nicht gern neben sich treten; auch spricht man häufig davon, wie ein Gemälde das andere todtschlagen könne. In gewissen Fällen, z. B. wo Altes und Neues, Antikes und Modernes einander gegenüber tritt — mag so etwas Statt finden. So fühlen wir auch an dem Bessern Neuerer eine gewisse Kälte und Härte, von der wir uns nur durch Zurückgehen auf die Fundamente der Kunst im Gegensatz gegen die wirkliche Natur Rechenschaft geben können. Ich sage mir immer: die Mittel, durch welche die großen Virtuosen ihre bedeutenden Kunstwirkungen hervorgebracht haben, sind so einfach, nothwendig und ewig, daß der Künstler auf keine andern sinnen muß, sondern im Sinn und Geist dieser Urprinzipien schon seine ersten Pinselstriche machen, die Hauptpartien und Gegensätze anlegen, und consequent von ihnen geleitet, immer weiter in Ausführung des Gegentheils, in Austheilung der Contraste von hebendem Licht und verhüllendem Schatten bis zur Vollendung fortschreiten soll [227].«

Um den etwa hier und da auftauchenden Verdacht, »als meinte ich es nicht redlich, als hegte ich zu unserer, den Alten abgemerkten, Harzmalerei eine ungerechte Vorliebe und als redete ich nicht aus gewissenhafter Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit und Unzuverlässigkeit der gewöhnlichen Oel- und Frescomalerei,« von mir abzuwenden, mag noch ein competenter Kunstrichter sein Urtheil über die alte und neue Malerei abgeben. Dieses geschieht in Folgendem, womit derselbe, nämlich der Herr Hofrath Dr. Ludwig Schorn, Direktor des Kunstinstituts zu Weimar und Redacteur des Tübinger Kunstblattes, seine Betrachtungen über die Kunstausstellung in München im Oktober 1829 (in seinem Kunstblatte No. 100 von 1829) schließt und was er, nach seiner Versicherung, mit reiner Liebe zur Sache, ohne Vorliebe und Feindschaft und ohne Rücksicht der Personen niedergeschrieben hat:

»In allen Kunstbestrebungen, die sich auf dieser Ausstellung ausgezeichnet und hervorgethan haben, ist Frische der poetischen und natürlichen Auffassung. Es regt sich darin wieder jenes tiefere Leben, das lange Zeit aus der bildenden Kunst gewichen war, das nur durch eine Empfindung, die in sich selbst zurückging, durch eine Begeisterung, die, wie in einer frühern Zeit, aus eigner innerer Wärme entsprang, wieder erweckt werden konnte. Die besten unserer Künstler haben sich der Gesinnung und That nach jenen Meistern des 14ten und 15ten Jahrhunderts genähert und von ihnen den lebendigen Gesang, nicht blos die todten Versarten der Kunst zu lernen gesucht. Möge uns diese frische, lebensvolle Kraft noch lange bewahrt bleiben! Möge sie immer inniger alle Nerven der teutschen Kunstthätigkeit durchdringen! Denn verhehlen wir es nicht, noch sind es nur Einzelne, die den Geist lebendig in sich fühlen, ein großer Theil der Künstler, ein größerer des Volks hat ihn kaum geahnet, und selbst die Besten müssen sich mit Anstrengung vor dem tödten-

---

227) Vergl. hiermit das folgende Kapitel über die Farbengebung.

den Anhauch des Gewöhnlichen verwahren. Noch ist selbst eine längere Dauer dieses Frühlings nicht gesichert. Er halte den Genius wach, wer auf sich vertrauen darf, stärke ihn am Geiste des Alterthums, an den ewigen Gesetzen des Wahren und Schönen, wer bereits erprobt hat, daß ihm in Gedanke und Ausdruck das Treffliche gelinge, denn Niemand ist so sicher, daß er nicht zu jeder Zeit irren könnte! Wem die Ausführung großer Werke zu Gebote steht, der betrachte sie als einen mächtigen Hebel, sich und die Kunst auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu bringen. Lasset nicht in Erfüllung gehen, was Manche ahnen wollten, was selbst hier und dort ein Zeichen unheilvoll zu verkündigen scheint, daß die feurige Liebe, die ernste, treue und gewissenhafte Anstrengung, durch welche die Besten unsere Kunst gehoben, auf Wenige übergehen, daß selbst die Ausführung großer Werke den ärgsten Feinden alles Guten, dem Schlendrian, der handwerksmäßigen Eile und Oberflächlichkeit die Thüre öffnen werde! Bleibe Jeder zu jeder Zeit sich seiner Würde als Künstler bewußt, und hüte sich, das Göttliche zu entweihen! Schmeichelt euch nicht damit, ihr Meister, wenn die Schüler eure Werke nachahmen; sie werden euch und der Kunst keine Ehre bringen, führt ihr sie nicht an den Born, aus dem ihr selbst getrunken, an die Schönheit der Natur, in die Tiefen der Poesie und des Alterthums, an das Aechte und Große, das alle Zeiten hervorgebracht! Glaubt nicht, ihr Schüler, daß ihr euch das Ergründen der Kunst ersparen könnet, weil es eure Meister gethan, daß ihr nur in den Formen weiter zu gehen braucht, die sie aufgestellt, um eben so Treffliches hervorzubringen. Nur wenn Jeder sich mit dem Ganzen der Kunst vertraut macht, wenn er sich von dem Geiste durchdringt, der die gesammte Kunst belebt, wenn er sein eignes Selbst in den reinsten Formen der Schönheit auszusprechen sucht, nur dann wird diese Blüthe unserer Kunst von Dauer sein, nur dann wird es gelingen, ihr eine durch gebildete Eigenthümlichkeit zu erwerben, und das Verschiedenartige, das sich jetzt noch zeigt, in Einen Organismus zu vereinigen. Unsere Malerei, Bildhauerei, Architektur reproduciren zugleich und neben einander den griechischen, römischen, mittelalterlichen, den ausgebildeten teutschen und italienischen Styl; schon haben sie sich eine Fertigkeit in dieser manchfaltigen Anwendung früherer Kunstformen erworben. Aber fern sei es, daß sie aus einer kurzen Periode lebenvoller Nacheiferung nur wieder in das Manierirte, Nachlässige, Todte und Unschöne versänken. Nein, die manchfaltigen Geister, die aus diesen alten Epochen sprechen, sollen sich in Euch, ihr Zeitgenossen, vereinigen und verjüngen, und als Ein Geist von neuer, eigenthümlicher Schönheit auch Euch hervortreten. Durch Euch, ein Gut des Volks, muß die Kunst auch dem Charakter desselben in einfacher und tief begründeter Eigenthümlichkeit entsprechen.« —

Hinsichtlich der Malerei ist, nach dem Vorhergehenden und Nachfolgenden, hauptsächlich die Technik, die Kunst der schönsten und dauerhaftesten Farbengebung, von der Mehrzahl der Maler unserer Zeit noch auszubilden. Man erinnere sich besonders an die,

in der Einleitung angeführten, Bemerkungen des Herrn Prof. Feuerbach zu Speyer über die Malertechnik. An guten Farben ist jetzt kein Mangel. Zunächst fragt man nach dem Farbenträger, dem Bindemittel der Farben, und in dessen Beschaffung sind die Alten unsere Lehrer, gleichwie in der zweckmäßigsten Benutzung dieser Materialien.

Die alten Maler hatten nur wenige Bindungsmittel und zwar so einfache, als ohne Weglassung eines wesentlich nöthigen Stoffes nur irgend möglich war, ja die, in dieser Beziehung musterhaften, Aegypter scheinen sogar, zufolge jenes von Plato aufbewahrten Gesetzes, in der Regel blos mit einem gemalt zu haben, nämlich mit dem aromatischem Harze und Etwas Wachs, um einerlei Schönheit und gleiche Dauer der Farben für eine eben so lange Zeit zu ertheilen, als die, auch mit harzigen Substanzen, einbalsamirten Leichname oder Mumien sich erhalten würden.

Jetzt hat fast jeder Maler ein anderes Bindemittel, der Oelmaler sogar gewöhnlich zwei, eins für die hellen und das andere, geschwinder trocknende, für die dunkeln Farben, und täglich sucht man noch neue Mischmittel, nach Shee's lustigem Vers:

»Wie Mancher schwitzt, auf Künstlerruhm erpicht,
Und sucht im Kopf, was ihm an Kraft gebricht;
Bis rings mit Eiweiß, Gummi, Oel verschmiert,
Der Laborant den Maler ausquartirt.«

Wir sind mit dem Farbenträger vollkommen zufrieden, den die Alten, ursprünglich die Aegypter, uns gelehret haben. Wer kann auch wohl

»was kluges denken, das nicht die Vorwelt schon gedacht.« Göthe.

Es ist hinreichend zur glücklichen Nacheiferung in dem fraglichen Stücke der alten Malerei, welches selbst die Griechen ihrer Nachahmung werth und für unentbehrlich hielten, aus chemischen Untersuchungen bestimmt erkannt zu haben: daß die untersuchten altägyptischen Farben aromatisches Harz und Wachs zur Bindung hatten. Unsere Bemühung brauchte demnach nur noch darin zu bestehen, ein mit dem alten möglichst genau übereinkommendes, wo möglich noch besseres, jeden Falls unbedenklich das beste (und reichlich vorhandene) flüssige Harz, was es jetzt allerwärts gibt, mit einem verhältnißmäßigen Theile gereinigtem Wachs auf angemessene Weise zu verbinden. Solches nöthige vortrefflichste balsamische Harz hat der Herr Dr. Lucanus, Chemiker, Maler und Vorstand des Kunstvereines, zu Halberstadt, zur guten Zeit uns bezeichnet und, was uns noch besonders freut, selbst damit zu malen gelehrt. Es ist dieses geschehen in dem, von dem Herrn C. A. Böttiger herausgegebenen, artistischen Notizenblatte zur Dresdener Abendzeitung, vom April 1833, No. 8, woselbst man lies't:

»Ueber Oelmalerei.«

»Dem eifrigen Kunstfreunde, Hrn. Apotheker Dr. Lucanus, in Halberstadt, verdankt Halberstadt nicht allein einen Theil seines Gedeihens seiner mit jedem Jahre sich vergrößernden Kunstausstellung, sondern auch mehre gedruckte Abhandlungen, worin er mit

Hülfe der Chemie über Restauration alter Oelgemälde und die Behandlung derselben überhaupt interessante Bemerkungen mitgetheilt hat. Es ist in diesem Blatte von diesem achtungswerthen Förderer der Kunst und seinen Schriften die Rede gewesen. Mit wahrem Vergnügen theilen wir daher unsern Lesern jetzt eine kleine Abhandlung aus seiner Feder mit, die manche Untersuchung anregen, Manches erläutern und berichtigen wird, welches wir gleichfalls hier aufzunehmen uns gern bereitwillig erklären.« B.

»Halberstadt, den 10. Februar 1833.«

»Um die Kraft und Harmonie der Oelmalerei mit der Farbenreinheit der Wasserfar»ben zu vereinigen, haben Manche ein Gemisch von Oel und aufgelös'tem Leim, Hausen»blase, auch Eigelb, Andere z. B. der Graf Caylus und B. Calon (Calau), aufgelös'tes »Wachs als Bindemittel zum Malen angewendet und auch in neuester Zeit haben sich der »erstgenannten Mischungen z. B. Prof. Hensel in Berlin, der Wachsfarben Prof. Roux »in Heidelberg bedient und sich eifrig bemühet, die Platte zu verbessern. Montabert in »Paris schlägt in seinem »Traité complet de la peinture« vor: das Mohn- und Leinöl »mit ätherischen Oelen oder mit einer Auflösung von Elemi zu versetzen und nennt die »Vortheile eines solchen Verfahrens unschätzbar! Auch ich habe mich jahrelang damit be»schäftigt, mit den verschiedenartigsten Materien, die als Bindemittel zum Malen dienlich »schienen, Versuche anzustellen und gefunden, daß der Copaivabalsam, der aus den »Stengeln der Copaifera multijuga saftartig auströpfelt und im südlichen Amerika gesam»melt wird, ganz entschiedene Vortheile gewährt. Dieser natürliche Balsam, von der Con»sistenz fetter Oele, wird wie das Oel ohne Vorbereitung und Zusatz zum Malen ange»wendet. Wie in der Oelmalerei mit dem Oele, werden hier die Farben mit Copaivabal»sam angerieben und gleichfalls in Blasen aufbewahrt; auch beim Auftragen derselben gilt »dieselbe Behandlungsweise wie bei der Oelmalerei. Man kann damit unter- und über»malen, retouchiren und lasiren. Die mit dem Balsam angeriebenen Farben sind weit »klarer und intensiver, auch reiner im Ton als die Oelfarben, trocknen auch weit rascher »auf als diese, doch langsamer als die mit Eigelb angeriebenen. Sechs bis acht Stunden »bleiben die Balsamfarben so geschmeidig, daß sie sich eben so gut als die Oelfarben ver»malen lassen, nach 24 Stunden aber sind sie so fest aufgetrocknet, daß man von Neuem »übermalen kann. Mit den Balsamfarben kann man ein Bild in 6 Tagen so weit voll»enden, als man es mit Oelfarben kaum in 6 Wochen im Stande ist und auch hierin »liegt wahrlich kein geringer Vortheil, besonders für die Portraitmaler und alle die, welche »Studien nach der Natur machen wollen. Die Balsamfarben schlagen weit mehr ein als »Oelfarben und werden durch das Anmischen mit neuem Balsam leicht etwas erweicht. »Um dieß zu verhindern und den Farben noch mehr Solidität zu geben, bestreicht man »die trockene Malerei erst mit einer Auflösung von Hausenblase und dann mit einer Auf-

»lösung von Schellack in Weingeist. Die Balsamfarben vertragen sich unter allen Umständen mit Oelfarben vollkommen gut, man kann mit Balsam unter- und übermalen, »mit Oelfarben dann retouchiren und lasiren, und auch hier wird noch die schöne, reinfarbige Bemalung wesentliche Vortheile stiften. Zu Fundamenten dienen Holz oder Leinwand, »mit Kreide- oder Oelfarbengrund. Die mit Balsamfarben ausgeführten Gemälde »können schon nach wenigen Tagen mit Dammarfirniß überzogen werden und erscheinen »dann in der bewundernswürdigsten Farbenpracht. Da die Vortheile der Balsam-Malerei (wie ich solche wohl nicht mit Unrecht nenne) so entschieden und das Verfahren »dabei so höchst einfach ist, so darf ich wohl erwarten, daß die hochachtbaren Künstler in »Dresden gleichfalls Versuche damit anstellen werden, wenn Sie eine Notiz darüber in »Ihrem Notizenblatte zu geben für gut befinden.« —

Dr. Lucanus.

Da in unserm, hiernächst zu beschreibenden, Farbenbindemittel der Copaivabalsam, als flüssiges Harz, zum größten Theile enthalten ist, und wir die Kenntniß, daß dieser Balsam sich zum Malen in beliebiger Ausdehnung ganz vorzüglich eigne, der vorstehenden Mittheilung des Hrn. Dr. Lucanus verdanken und erst dadurch, bei der Durchforschung jener chemischen Untersuchungen altägyptischer und altrömischer Farben, zur Erkennung der Hauptgattung der Malerei der Alten geführt wurden: so hat Herr Lucanus, dieser wissenschaftlich hochgebildete Künstler und ehrwürdige Kunstförderer, auch den größten Antheil an der Entdeckung eben solcher uralten Harzmalerei und gleichzeitigen Erfindung einer neuen, zu deren Empfehlung eine solche Mitwirkung eines solchen Mannes schon hinreicht.

Mit bloßem Balsam zu malen, hielten indeß die Alten nicht für rathsam; sie mischten, wie wir aus den oft erwähnten Analysen ganz gewiß wissen, ihrem balsamischen Harze Etwas Wachs bei. Einer solchen Wachs-Beimischung bedarf (was der beste Beweis für die Vergleichbarkeit unseres Bindemittels mit dem alten ist) auch der Copaivabalsam, wenn dem Farben-Bindungsmittel zum hauptsächlichen oder gewöhnlichen Gebrauche nichts Wesentliches fehlen und man mit Freuden auf das Oel beim Malen gänzlich verzichten soll, welches Verzichten, aus den bereits im Allgemeinen bezeichneten und in dem Kapitel über die Farbengebung einzeln hervorzuhebenden Ursachen, höchst wünschenswerth ist.

Der Copaivabalsam, welcher auf den Antillen, am besten, wohlriechendsten und hellsten aber in Brasilien (in Südamerika) von dem Baume Copaifera officinalis, durch Einschnitte, aus denen er herauströpfelt, gewonnen wird, ist, tropfenweise betrachtet, farblos, in Masse, blaßgelb, durchsichtig und ungefähr so flüssig, wie fettes Oel, auch behält er, wenn das Glas, worin er aufbewahrt wird, gut verpfropft ist, diese Flüssigkeit wenigstens zehn Jahre lang, weßhalb sich auch die mit unserm Firnisse angeriebenen Farben in

Blasen eben so lange frisch erhalten. Er, der Copaivabalsam, besteht frisch ungefähr halb aus einem, aromatisch-angenehm riechenden und anhaltend scharf, bitter schmeckenden, flüchtigen Oel, von welchem solches Harz seine natürliche Weichheit oder Flüssigkeit hat, weßhalb es auch natürlicher Balsam genannt wird[228]). Aus welcher Gattung von Bäumen die Alten das flüssige Harz zur Bereitung ihres Farbenträgers erhielten, können wir nicht angeben. Das schadet jedoch durchaus nichts; es ist hinreichend, daß durch chemische Prüfung die treffendste Aehnlichkeit des alten Harzes mit dem Copaivabalsam, in den Haupteigenschaften, festgestellt ist.

Das Wachs, nach den alten Beispielen, der andere nothwendige Bestandtheil des Farben-Mischmittels, ist in den von dem Hrn. Prof. Dr. Geiger analysirten altägyptischen und altrömischen Farben in so unverkennbaren Spuren zu Tage getreten, daß Herr Prof. Dr. Roux die, obgleich auch ganz deutlichen, Merkmale von Harz unbeachtet lassend, das Wachs sogar für den Hauptbindestoff ansah, welcher letztere Stoff aber, wie wir durch Erläuterung jener Analysen dargelegt, von einem Balsam zurückgebliebenes Harz ist; übrigens scheint allerdings so viel Wachs ihm beigegeben worden zu sein, als möglich war, d. h. ohne daß die Flüssigkeit zu dick wurde. Da das eigentliche Harz in einem so dünnflüssigen Balsam, wie der Copaivabalsam ist, in seinem ätherischen Oele so vertheilt war, daß beim Trocknen oder bei der Verflüchtigung des letzteren und der hierin bestehenden Abnahme der Quantität des Balsams, ein dünneres Harzhäutchen sich bildete, das beigemengte Wachs dagegen nichts an Masse verlor, so mußte, wenn man dem Balsam auch nur wenig Wachs beigemischt hatte, die Menge des Wachses im Verhältniß zum Harze in den trockenen Farben doch ziemlich bedeutend erscheinen. Dieses und der aus dem Plinius geschöpfte Glaube, daß die altgriechischen Künstler sich gewöhnlich (?) des Wachses als Bindemittel bedient hätten, mag die Angabe Roux's, in seinem zweiten Hefte über »die Farben« S. 3., »daß das (Binde-,) Schutz- und Erhaltungsmittel der Farben der untersuchten ägyptischen und römischen Wandmalereien im Wachse bestanden hätte,« veranlaßt haben; indeß hat er im ersten Hefte, S. 52., gesagt, daß »selbst Gemälde in Herkulanum diesem Bindungsmittel (dem Wachse ihre Erhaltung mit (also doch nicht allein) zu danken hätten. Mag nun derselbe auch immerhin das Harz nicht beachtet haben, so lehrt er uns doch wenigstens, worin die bedeutenden Vorzüge des Wachses vor dem Oel bestehen. Freilich gebrauchten die alten Maler gewöhnlich Wachs zum Farbenträger; aber wenn dieser zur Pinselmalerei dienen sollte, dann war er mit jenem (mit Wachs) allein noch nicht fertig, sondern wurde ihm, um es flüssig zu machen und hierzu künstlich bereitete flüchtige Oele, welche die trockenen Farben, bei dem Lasiren mit frischen, zu

228) Vergl. J. Berzelius Handbuch der Chemie, Artikel: »Flüssige Harze oder natürliche Balsame. Copaivabalsam.«

leicht auflösen, zu vermeiden und demselben zugleich mehr Harz mitzutheilen, so viel flüssiges Harz, als zur Verdünnung nöthig war (durch Auflösung hierin), beigebracht; — sollte er hingegen zur Enkaustik oder Griffelmalerei dienen, dann konnte oder mußte er vielmehr bloßes Wachs, oder ein noch festerer Körper aus zusammengeschmolzenem Wachse und hartem Harze sein. Aber auch schon wegen des blos theilweisen Gebrauchs des Wachses zu unserer Harzmalerei vernehmen wir gern, was Roux Vortheilhaftes von demselben sagt: »Wachs ist nach der Chemiker-Sprache ein Gemisch von Cerin und Myricin, eine dem Fett ähnliche, jedoch etwas abweichende, eigenthümliche organische Substanz. Das Wachs bleibt an der Luft unverändert; es wird nicht härter, auch nicht weicher, und geht folglich nicht zusammen, wie die fetten Oele. Die Luft ist, wie Grund sich ausdrückt, das Element des Wachses. Dem Lichte ausgesetzt, wird das Wachs immer weißer. Die mit Wachs vermischten Farben werden von demselben ganz durchdrungen; Wachs und Farben bilden, vereinigt, einen festern, weniger schmelzbaren Körper, als ersteres allein. Die Pigmente bleiben mit dem Wachse fest verbunden. Keine Haut entsteht auf der Oberfläche des Bildes; wenn auch das Wachs in reichlichem Maaße beigemischt wird. Wachs schützt die Farben gegen alles Eindringen von Hitze und Kälte, wie gegen den ätzenden Staub. Eine Untermalung mit Wachsfarben erhält weit mehr Hellung, als eine mit Oelfarben, und während das Wachs an der Luft stets heller wird, zeigt das Oel die entgegengesetzte Eigenschaft. Die klare Uebermalung erscheint auf solchem hellen Farbengrunde auch heller, reiner; darum wird ein Gemälde, wobei Wachs als Bindemittel dient, so leuchtend hell. Wenn ein Oelbild in der Dämmerung dem Auge zu entschwinden anfängt, so ist ein daneben gestelltes Wachsgemälde noch deutlich zu sehen. Die Malerei mit Wachsfarben kann keine Risse bekommen; denn die Untermalung trocknet schnell bis auf den Grund. Die Geschmeidigkeit und Zähigkeit des Wachses hindern das Reißen der Farben. Auch gewährt diese Malerei noch den Vortheil, daß die auflösende Kraft des ätherischen Oeles, mit welchem das Wachs aufgelöst wird, welches so auch beim Auftragen der Farben mit gebraucht wird, an der Luft in kurzer Zeit verfliegt und das Trocknen der Farben befördert, eine Verschmelzung der beiden Lagen (der Unter- und Uebermalung oder Ausführung) bewirkt, wodurch ein innigverbundener Farbenkörper entsteht. Eine gediegene Malerei (im technischen Wort-Sinne), d. h. eine solche, wo die Farben stark impastirt sind und dabei doch jene höchste Klarheit und Durchsichtigkeit erhalten, daß trotz der vollen Farben, die Technik verschwindet und in reine Wirkung fürs Gemälde übergeht, kann vorzüglich durch Wachs erreicht werden; denn es hält die, damit gemischten, Farben mehr aus einander, als das Oel, und das Gemälde erhält schon bei der ersten Entstehung Klarheit. Ein anderer Vorzug ist, daß man bei Wachsgemälden nicht so lange aufs Trocknen zu warten braucht, wie bei der Oelmalerei, daß man an die Arbeit und von ihr gehen kann, wenn man will. Mit Wachsfarben lassen sich die zartesten Miniaturbilder und auch große Gemälde, mit

breiten, kräftigen Pinselzügen ausführen. Nicht allein bei Staffelei-Bildern, sondern auch auf Kalk- oder Gypswand läßt sich die Wachsmalerei mit Leichtigkeit auftragen. Die Malerei, wobei Wachs als Bindemittel gebraucht wird, muß von längerer Dauer sein und klarer werden, als die bekannte Fresco-Malerei auf nassen Kalk. Fester wird jene, weil die flüssigen Wachsfarben in die trockene Wand beim ersten Auftrag eindringen, wodurch innige Verbindung mit dem Grunde bewirkt wird; klarer erscheint das Gemälde, weil die in Wachs gehüllten Farben auseinander gehalten bleiben und nicht zusammengehen. Durch Wachs ist diese Wandmalerei gegen Feuchtigkeit von außen und innen geschützt. Ein Gemälde, bei dessen Ausführung (reines) Wachs als Bindemittel diente, steht zwar von Natur mitten inne zwischen der Oelmalerei und der mit Leimfarben; aber durch geringe Veränderungen des Bindemittels kann man mit dieser Technik sowohl in tiefem kräftigem, als auch in heiterem schwachem Helldunkel malen. Die jugendliche Weiblichkeit, der Perlmutter-Schimmer der Blondine, das blendende Weiße und zugleich Warme der zarten Haut, das Klare, Halbdurchscheinende derselben ist in dieser Wachsmalerei weit eher zu erreichen, als mit Oelfarben[229]).« — Caylus gibt, in seinen Abhandlungen zur Geschichte und Kunst, von den Eigenschaften der Wachsmalerei folgende Rechenschaft: »Diese Malerei bröckelt sich nicht, weil sie immer eine Geschmeidigkeit behält, die der Natur des Wachses eigen ist. Die Sonnenhitze verursacht an ihr keine Veränderung, noch weniger die Stubenhitze. Die Jahre erregen an ihr keine Verwandlung. Mit diesen Vortheilen verbindet sie den einer größern Festigkeit. Die Wachsgemälde sind mehr vor aller Gefahr gesichert, als die Fresco- und Wassermalereien. Denn das Wachs widersteht der Nässe und den Eindrücken der Luft. Der Staub haftet nicht an den Gemälden, bei welchen das Wachs die Stelle des Oels vertritt. Sie sind niemals eingeschlagen; folglich ist ihre Wirkung immer gleich. In der That, durch welches Mittel sollte man die zarten Farben gegen die Sonne, die Luft und die Nässe verwahren können? Das Gummi und der Leim bei der Wassermalerei können diese Wirkung nicht hervorbringen. Allein mit einer harzigen Substanz, wie das Wachs ist, vermischt, sind diese Farben vor den Verwandlungen, die den Accord und die Harmonie der Malerei zerstören, gesichert. Die mit Wachs zubereiteten Farben geben den Werken dieser Malerei ein mattes Ansehen, welches das Licht der Gemälde von allen Seiten zeigt, ohne daß man nöthig hätte, dasselbe zu suchen. Das Wachs verwahrt das Holz vor Würmern. Mit Wachs kann man nicht allein auf Holz und Gypsgrund, sondern auch auf Stein und Leinwand, kurz, auf alle Körper malen, das Kupfer allein ausgenommen; hier muß man einen andern Körper zwischen das Kupfer und

---

229) Eine Zusammenstellung der von dem Herrn Professor Dr. Roux, in seinem ersten und zweiten Hefte, betitelt: »Die Farben,« mitgetheilten Notizen über die Fähigkeiten und Vorzüge des Wachses vor dem Oele, Leim-, Kalk- und Gummiwasser.

die Farbe legen, z. B. einen Firniß von Gummilack (bloßem Harze). Ohne eine solche Vorsicht würde der Grünspan das Werk verderben können.« — Der Herr Professor Montabert, zu Paris, endlich hat im achten Bande seines Werkes: »Traité complet de la peinture, Paris 1829« zur Begründung des, auch von ihm behauptet werdenden, großen Vorzugs der Wachsmalerei vor der Oelmalerei, angeführt: die mit Wachs (zu dessen Auflösung er Lavendel-, Spick- und Citronöl, oder Wachs- und Copahuöl, auch Nelkenöl, je nachdem die Farben rasch oder langsam austrocknen sollen, nimmt), vermischten Pigmente eigneten sich sowohl für große Decken- und Wandgemälde, als für die delikateste Miniaturmalerei; sie wären im Tone unveränderlich, und Grünspan wie andere Kupferfarben, auch Chromgelb, Massicot, Gutti, Indigo mit Wachs vollkommen haltbar, obgleich sie in der Oelmalerei niemals benutzt werden dürften; ferner könne man damit einzelne Stellen matt, andere glänzend ausführen und besonders den gegen die Fernen sichtbaren Luftraum weit vollkommener darstellen, als in irgend einer anderen Malerei, und wenn mit ihnen eine und dieselbe Parthie auch hundertmal übergangen wäre, so würden die Tinten doch niemals unrein[230]).

Bei solch' herrlichen Eigenschaften und eigenthümlichen Vortheilen des Copaivabalsams und des Wachses ist es kein Wunder, wenn der lebhafte Wunsch allgemein rege wird, fortan beide Stoffe zusammen, als ein Farben-Bindemittel zur Ausführung von Staffelei- und Wandgemälden, von beliebiger Größe, benutzen zu können, um mit wahrer Lust und Sicherheit wieder zu dem, mit einem reichen Preise besteckten, hohen Ziele zu gelangen, das die Alten auf einer solchen gangbaren und breiten Mittelstraße in der Tafel- oder Staffelei- und Wandmalerei erreicht haben.

Wer sollte sich wohl auch nicht danach sehnen, noch das Ende zu erleben von »einer Zeit, wo das Restaurationswesen ungleich stärker zur Sprache kommt, als es sonst der Fall war[231]).«

Dieses Ende wird nahe sein, wenn man, woran nicht zu zweifeln ist, statt des Oels u. s. w., wieder den, durch eine Zeit von Jahrtausenden als in jeder Hinsicht weit vorzüglicher sich bewährten, ursprünglich ägyptischen Farbenträger aus Balsamharz und Wachs, zum Bemalen der Tafeln, Leinwand und Wände anwendet.

Bei den für die gediegenste Malerei völlig ausreichenden Fähigkeiten dieses, blos aus zwei Substanzen zusammengesetzten, Bindemittels, gebrauchten die alten Maler das Oel nicht, obgleich sie auch dieses schon kannten. Die Bekanntschaft der Alten mit dem Oele wird unter andern durch Pausanias libr. V., Plin. XV. 7. und durch Methodius beim

---

230) Siehe des Herrn Dr. Lucanus 1829 in Halberstadt gedruckte Schrift über Gemälde-Restauration, Firnisse ꝛc. S. 88—89.

231) Tübinger Kunstblatt No. 89. von 1832, über Gemälde-Restauration.

Photius in Excerptis de Resurrectione bezeugt, wo von Verhinderung der Fäulniß des Elfenbeins durch Vollgießen der hohlen Statuen mit »Oel« die Rede ist[232]). Nach der im 6. Kapitel des ersten Theiles gegenwärtiger Schrift angeführten Stelle aus Hrn. Field's Cromatographie waren sie namentlich auch schon mit dem Leinöl bekannt. Es hat sich aber dennoch nicht ein einziges Oel-Gemälde aus dem hohen Alterthume gefunden. Von vor zweitausend Jahren mit reinem fetten Oel, wie das Leinöl ist, gemalten Bildern könnten freilich wohl nicht einmal Ruinen — zu deren Bildung das Oel, welches die Alten auch eben noch darum, weil sie es nicht zur Malerei benutzt, sehr genau gekannt haben müssen, keine so lange Zeit nöthig hat, — mehr übrig sein, während die bereits so alten ägyptischen Balsam-Wachs-Malereien (Harzmalereien) immer noch neu scheinen.

Die behauptete Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit einer Vereinigung des flüssigen Harzes und des Wachses wird nicht nur durch den Vorgang der Alten, sondern auch durch die Natur der beiden Stoffe selbst gerechtfertigt. Denn obgleich der Copaivabalsam und das Wachs, auch einzeln gebraucht, schon vorzüglich gute Dienste als Farbenträger leisten, so hat doch jede dieser zwei Substanzen beim Einzelngebrauch Fehler, die bei einem Zusammengebrauch verschwinden, ausgeglichen werden.

Die Fehler des bloßen Copaivabalsams bestehen darin: 1) daß die Farben damit »weit mehr einschlagen als Oelfarben«; 2) daß diese reinen Balsamfarben »durch das Anmischen mit neuem Balsam leicht etwas erweicht werden«, was beim Lasiren hinderlich ist, und 3) daß das Harz dieses Balsams, wenn es hart aufgetrocknet, sehr spröde ist, wodurch Leinwandgemälde bei Aus- und Einbiegungen brüchig werden. Dieses zurückbleibende Harz scheint übrigens mit dem trefflichen Copal nahe verwandt zu sein, indem dieser letztere nicht weniger hart ist und beim Schmelzen auch »einen aromatischen, dem Copaivabalsam nicht unähnlichen Geruch verbreitet[233])«.

Das bloße Wachs, als Farben-Bindemittel, hat dagegen die Fehler: 1) daß es zu viel unklares Körperliches hat, welches die Farben zu trübe und matt erscheinen läßt, weshalb denn auch »mit Wachsfarben kräftige Effekte weit weniger zu erreichen sind, als luftige Fernen[234]).« Die Menge dieses Bindestoffes, des Wachses, zu den Farben, welche davon mehr als von andern Stoffen, gleichsam schwimmend, auseinander gehalten werden, und dessen sehr weniges Zusammenschwinden beim Trocknen oder Erhärten würden durchaus nichts schaden, wenn das Wachs nur durchsichtig oder klar genug wäre; denn die Reinheit

---

232) Franz Junius hat in seinem Werke von der Malerei der Alten, Breslau, 1770, S. 804. Ausführlicheres darüber mitgetheilt.

233) J. Berzelius.

234) Dr. Lucanus.

und Kraft der Farben ist nicht von ihrem dünnern oder dickern Auftrage, soweit dieser von der geringeren oder größeren Dicke des Bindemittels herrührt, abhängig, sondern von der Klarheit oder Durchsichtigkeit dieses ihres Trägers, so daß z. B. ganz sauberes, helles und durchsichtiges Glas, zur Versinnlichung des Trägers der einzelnen Farbenlagen angenommen, eine Farbe durch das Auflegen einer oder mehrer Glastafeln nicht verändert, nicht undeutlicher wird, wobei es auch keinen Unterschied macht, ob die Farbe ganz unten (unter der ersten Glastafel), wie auf einem Oel- und Wasserfarbengemälde, dichter zusammengedrängt, liegt, oder ob sie durch sämmtliche Glastafeln, wie bei einem Harzgemälde, in dem, durch mehre Lasuren auf das Bild gebrachten, vielen durchsichtigen Harze, vertheilt ist; 2) daß es zu weich ist, daher die mit reinem Wachs, d. h. ohne mehr Harz, aufgetragenen Farben »durch die leichtesten Berührungen mit harten Körpern verletzt und durch stärkere Eindrücke auseinander gedrängt werden. Wenn nun auch jede Lücke leicht wieder mit Wachsfarben gefüllt werden kann, so wird es doch sehr schwer halten, die getrennten Theile genau in ihre ursprüngliche Lage zurückzubringen. Je größer die Verletzungen sind, um so mehr werden diese Stellen an Schärfe und Bestimmtheit des Tones verlieren. Schon das Reinigen von Fliegenschmutz und dergl., durch Wasser, macht die Oberfläche derselben trübe, welche ihre Klarheit nur durch's Bestreichen mit ätherischen Oelen (die aber die Wachsfarben leicht auflösen) oder durch's Erwärmen zurückerhält. Die Wachsgemälde werden deswegen öfter, wenn auch einer unbedeutenden Restauration bedürfen, als tüchtig gemalte und mit gutem (Harz-) Firnisse überzogene Oelgemälde (oder als Harzgemälde, die, bei nicht gewaltsamer Zerstörung, während Jahrtausenden, wie die altägyptischen Harzmalereien, gar keiner Restauration, sondern nur von Zeit zu Zeit einer Reinigung von Fliegenschmutz rc., mit Wasser, und, allemal erst nach langer Zeit, höchstens eines weitern, die ursprüngliche Frische wieder herstellenden und nichts schadenden, Dammarfirniß-Ueberzuges bedürfen werden). Verunreinigungen von atmosphärischen Dünsten und Fliegenschmutz auf, von Benjamin Calau gemalten, Wachsgemälden ließen sich mit Stärkekleister erweichen und dann von der Bildfläche mit lauwarmem Wasser abwaschen. So rasch die ganze Operation auch ausgeführt und die Bilder mit einem weichen Tuche abgetrocknet wurden, so wenig ließ sich das Trübewerden (wozu übrigens vielleicht auch wohl ein Kleisterrückstand beitrug) verhindern. Ein leichtes Bestreichen mit wenig Terpentinöl (welches jedoch die Farben etwas schwärzt) und gelinde Wärme stellten die Klarheit wieder her. Weingeist (den man zum Putzen der Harzgemälde gar nicht nöthig hat) macht die Wachsfarben noch trüber, und ätherische Oele (deren man eben so wenig zum Reinigen der Harzbilder bedarf) darf man zum Reinigen der Wachsfarben nicht anwenden, da sie dieselben auflösen. Um das öftere Abwaschen, Erwärmen und Aufpoliren, welches den Wachsmalereien unmöglich zuträglich sein kann, zu vermeiden, ist es rathsam, sie beständig mit einem mit Gaze be-

spannten Rahmen zu schützen[235]),« durch welchen man die mit mehr Copaivabalsam als Wachs gemalten Bilder nicht ein einziges Mal dem Anblick zu entziehen braucht; 3) daß die reinen Wachsfarben — weil das Wachs, obgleich zwar weit dauerhafter als das Oel, doch auch eine Art Fett, ein festes Oel ist, auf welches die Luft, jedoch weit weniger als auf Oel, und nur verdunkelnd, gelbend, aber nicht trübend und nicht vertrocknend, einwirkt — den Eindruck der Luft während vieler Jahrhunderte nicht aushalten könne, ohne nachzudunkeln, wogegen die Balsam-Wachsgemälde, in denen das Wachs durch das vorherrschende Harz beschützt wird, so lange schön hell bleiben, wie die mit solchen, zusammen vereinigten, Bindestoffen ausgeführten altägyptischen und schönsten altrömischen Malereien wirklich geblieben sind. — Aus dem ersten und dritten Fehler des Wachses ist auch erklärlich, »daß die Farben vieler von den, von Benjamin Calau mit punischem — d. h. nach Montabert Vol. VIII. S. 560. mit Natrum zubereitetem (also nicht durch Harz geschütztem) — Wachs wacker gemalten und in der Wirkung sehr den Oelgemälden sich nähernden Portraits nicht rein im Tone geblieben (da Wachs zu trübe ist, wenn es nicht in mehrem durchsichtigen Harze vertheilt liegt) und jedenfalls nachgedunkelt sind[236]).« In Nr. 89. des Kunstbl. von 1832 ist jedoch bemerkt, das von Calau zu seinen Portraiten gebrauchte Wachs habe punische Treue gehalten.

Die Vortheile einer Vereinigung des Copaivabalsams und des Wachses, durch welche Einigung zugleich die Fehler dieser beiden Ingredienzen, wie wir bei ihrer Aufzählung beiläufig schon in Etwas berührt haben, gehoben werden, bestehen in folgenden:

Erstlich wird durch eine Beigabe von einem Theile Wachs — welches wir mit Hrn. Field immerhin eine höchst dauerhafte Substanz nennen dürfen, — zu neun und zwanzig Theilen Copaivabalsam, dem Gewichte nach, (welches Verhältniß ich, in Folge vielfacher Versuche, für das dienlichste befunden habe) die Sprödigkeit des, von dem Balsam zurückbleibenden, trockenen Harzes auf die Dauer entfernt, weil das Wachs, welches in solcher nicht unbedeutenden Menge zum Harze kommt, ein nicht vertrocknendes, seine Fettigkeit oder Geschmeidigkeit nicht verlierendes, festes Oel ist. Weich ist das so zu erlangende Bindemittel nach dem Auftrocknen der Farben nicht, und kann es auch nicht sein, da die Quantität des, sehr hart werdenden und bekanntlich höchst dauerhaften Harzes die des Wachses übersteigt, letzteres an sich schon fest ist und auch die Pigmente zur Härte beitragen. Hinsichtlich des Rissigwerdens des Harzes, aus freien Stücken, ist ein Zusatz von Wachs unnöthig; denn da der Körper des Harzes sich nicht verringert und, einmal getrocknet, sich nicht mehr zusammenzieht, so kann es nie von selbst rissig werden; es ist aber gut, wenn der Farbenträger beständig etwas zähe und in einem gewissen Grade bieg-

235) Dr. Lucanus, über Gemälde-Restaur., 1829, S. 92 — 94.
236) Dr. Lucanus.

sam ist, damit durch starke Erschütterung eines sehr alten Harzbildes die Farben nicht abspringen und an den biegsamen Leinwandgemälden nicht leicht brechen.

Ferner äußert der bloße Copaivabalsam, als eine farblos durchsichtige Flüßigkeit, von strahlenbrechender Kraft — wie, nach Hrn. Field, überhaupt solche »Firniße, die aus reinen harzigen Substanzen bestehen, — eine sehr auffallende und vorzüglich hervorhebende Wirkung auf die Farben, die auch nach dem Trocknen fortdauert, weil Harze einen glänzenden durchsichtigen Kitt bilden.« Diese allzugroße Lebhaftigkeit oder übermäßige Hervorhebung der Farben wird nun durch die Verbindung von 29 Theilen Balsam mit 1 Theil Wachs — das, wenn es auch auf's Höchste gereinigt und weiß gebleicht ist, eben deshalb, weil es weiß aussieht, nicht ganz durchsichtig sein kann, — hinlänglich gemindert, dergestalt jedoch, daß dieses gemischte Vehikel doch immer noch (was nöthig ist) weit mehr Durchsichtigkeit und Lebhaftigkeit behält, als die, — mit der Zeit die Farben immer mehr verdunkelnden (und zwar nicht etwa blos vergelbenden, sondern schwärzenden und trübenden) und dadurch unterdrückenden, »hornartig und halbundurchsichtig werdenden, — Bindemittel aus gepreßten Oelen.« Wegen der letzterwähnten Eigenschaften des Oels und besonders weil es nach und nach ganz vertrocknet, wodurch es selber spröde und sogar rissig wird, kann das Oel die Stelle des Wachses — welches diejenige Klarheit oder Durchsichtigkeit, die man ihm durch die Verdünnung mit dem flüssigen Harze giebt, fortbehält, — zur Beschaffung eines möglichst guten Bindemittels nicht vertreten. Eben die dem Wachse beiwohnende unschädliche Trübe, durch welche der Balsam hinsichtlich seiner allzugroßen Durchsichtigkeit und seines strahlenbrechenden Glanzes verbessert wird, ist die natürliche Ursache von dem unvermeidlichen Umstande, daß unser Harzfirniß im Glase unklar, undurchsichtig aussieht; in einer solchen Dünne aber, in welcher er zu den Farben kommt, hat derselbe dennoch ein ganz durchsichtiges, klares und farbloses Ansehen, wovon man sich überführen kann, wenn man von diesem Firniß auf eine Fläche von weißem Porzellan oder dgl. ausgießt: er wird hier so schön klar und rein sein, daß man sofort alle Furcht, als würden die Farben durch ihn getrübt, verlieren wird; diese werden nur einen, vorzuziehenden, viel sanftern (dem Wachse eigenen) Glanz als Oelfarben oder auch als reine Balsamfarben bekommen, welchen Unterschied im Glanze man am deutlichsten wahrnimmt, wenn man eine mit bloßem Oel oder Balsam aufgestrichene Farbe mit einer aufgetragenen Harzfarbe — ich nenne die mit dem Gemisch aus Copaivabalsam und Wachs zubereiteten Farben Harzfarben und das Malen damit Harzmalerei, weil ersterer ein flüssiges Harz und auch das Wachs ein (vegetabilisches) Harz ist, — vergleicht.

Während ferner die Balsamfarben im Ganzen »weit mehr als Oelfarben einschlagen,« schlagen unsere Harzfarben noch weniger als letztere ein, indem unser Harzfirniß durch's Wachs saftiger, fetter, nicht so mager als reiner Balsam, und, bei eben so großer Geschmeidigkeit, stärker als Oel ist. Auf einem theilweise fehlerhaften Grunde können

indessen auch die Harzfarben hier und da etwas einschlagen, was sich in glanzlosen Stellen äußert, welches übrigens auch beim Oelmalen auf trockenen Gründen der Fall ist; solche Stellen verlieren sich jedoch, wo nicht schon bei dem Uebermalen, doch sicher beim Ueberfirnissen des Gemäldes.

Die getrockneten Harzfarben werden bei dem, namentlich auch lasirenden, Uebergehen mit frischen, nicht aufgerieben, wenn man sich bemüht, die Lasurfarben mit einer gewissen Freiheit oder nicht allzulangen Zögerung an einer Stelle, indeß möglichst egal, auszubreiten, und eine solche Lasurfarbenlage, um sie mehr zu verbessern, nicht eher wieder berührt oder mit einer weitern übergeht, als bis sie, die erste, trocken ist[237]); denn der flüchtige Oel-Bestandtheil des Balsams wird durch das darin, bei der Firnißbereitung sich auflösende Wachs mehr gesättiget und also unschädlich gemacht. Unsere Harzfarben braucht man daher nicht mit der Hausenblasen- und Schellack-Auflösung zu überziehen, um ohne Gefahr für die trockenen Farben auch lasirend übermalen zu können, und Solidität haben die Harzmalereien ohne diese Ueberzüge schon genug; diese Harzmalerei ist folglich noch einfacher als die Balsammalerei, wobei solche Ueberzüge nöthig sind, wenn sich die Farben beim Ueberherführen neuer Balsamfarben nicht leicht etwas erweichen sollen. Indem man die Hausenblase und den Schellack, als trennende Körper, zwischen den Harzfarbenlagen füglicherweise wegläßt, werden die Farben durchgängig unmittelbar an einander gefügt, und zwar innigst, da das Harzbindemittel (aus Copaivabalsam und Wachs), wie wir es bereiten, noch so viel, erwünschte, Auflösungskraft besitzt, als zur Bewirkung dieser Vereinigung, ohne ein Ineinanderfließen der Tinten der Unter- und Uebermalung zu verursachen, erfordert wird.

Ungeachtet des Zusatzes von Wachs zum Balsam wird der dadurch sich bildende Firniß doch so flüßig und geschmeidig sein, daß er wenigstens mit gleicher Bequemlichkeit, wie der reine Balsam und das fette Oel, zum Malen benutzt werden kann; denn das aufgelöste Wachs ist nicht zähe, sondern giebt dem Pinsel willig nach, selbst bei den allerfeinsten Strichen und die Farben halten doch den Pinselstrich. Die etwas größere Stärke des Balsam-Wachsfirnisses, durch welche eben die Farben mehr Mark oder Saft als Balsam- und Oelfarben erhalten, ist also bei der Arbeit nicht im Mindesten hinderlich, und man braucht sich auch vor einer reichlichen Anwendung dieses Harzfirnisses nicht zu fürchten, da er durchsichtig ist und bleibt, sehr bald bis auf den Grund trocknet und nach dem Trocknen nicht weiter zusammengeht oder nicht einschrumpft. —

Lediglich mit dem Harzfirniß aus 29 Theilen Copaivabalsam und 1 Theile Wachs reiben wir das trockene Farbenpulver, auf Oelfarbenart, an. Diese Harzfarben halten sich 10 Jahre lang, und wohl noch länger, in Blasen frisch, weil der Balsam so lange flü-

237) Ueber das Verfahren beim Lasiren beziehe ich mich auf das Kapitel von der Farbengebung.

ßig bleibt und auch das darin aufgelöste Wachs eben so lange flüßig erhalten wird. Auch bleiben sie auf der Palette länger als Oelfarben brauchbar, und wenn sie auf derselben nach mehren Tagen zu trocken geworden sind und man sie nur mit einigen Tropfen reinen Firnisses, vermittelst des Spatels, durcheinander arbeitet, so werden sie wieder so flüßig als vorher. Auf der Bildfläche aber trocknen diese Farben fast eben so geschwind als Balsamfarben und weit eher als Oelfarben.

Dieses harzige Farbenbindemittel dürfte wohl allen billigen Anforderungen und wenn diese auch streng sind, genügen; denn es hat ölartige Saftigkeit, Geschmeidigkeit, Farblosigkeit, Klarheit bei vielmal wiederholtem Auftrage; ferner trocknet es sehr gut mit den Pigmenten auf dem Bilde, jedoch auch nicht zu rasch, so daß man mit Muse malen kann, schwindet dann nicht mehr zusammen, runzelt und reißt nicht und theilt den Gemälden eine, so zu sagen, unvergängliche Dauer mit.

Im Allgemeinen gleichen die mit unserm Farbenauftragefirniß verfertigten Harzgemälde in der Kraft und im Schmelze der Farben, überhaupt, bei eben so tüchtiger Ausführung, in der technischen Vollendung und in der harmonischen Wirkung vollkommen den Oelgemälden. Nur nehmen sich bei dieser Harzmalerei die Farben noch schöner, brillanter, blühender, heiterer, klarer und reiner aus als bei der Oelmalerei, auch sind die Harzfarben saftiger und haben einen sanftern Glanz als Oelfarben, und sind hauptsächlich unendlich dauerhafter.

Von der Wahrheit des Angeführten, in Bezug auf die Ausführung und den Effect der Harzmalereien, kann sich Jedermann alsbald selbst, durch eigne Versuche, überzeugen, und was die Länge ihrer Dauer anbelangt, so berufe ich mich wiederholt auf die bekannten Naturkräfte des Harzes und des Wachses und abermals auf die mit einem Gemisch aus Harz und Wachs ausgeführten altägyptischen und römischen Malereien.

Wir sind weit davon entfernt, zu glauben, Wunder gethan zu haben; denn die Sache ist ja offenbar ganz natürlich, und was wir gefunden, das hätte auch jeder Andere finden können, ja Mancher hat vielleicht schon längst diesen Fund gethan und nur nicht öffentlich mitgetheilt, — im Alterthume war eine solche Malerei allgemein bekannt. —

Die

Bereitung des Harzfirnisses, aus Copaivabalsam und Wachs, zum Malen

geschieht auf folgende Art:

Man lasse in einer guten Apotheke eine beliebig große Glasflasche ungefähr halb voll mit möglichst frischem, schönem klaren, durchsichtigen Copaivabalsam füllen und genau wiegen, und, nach dem, sich ergebenen, Gewichte des Balsams, so viel reines weißgebleichtes Wachs gleichfalls genau abwiegen, daß auf 29 Theile Copaivabalsam 1 Theil Wachs gerechnet ist. Das Wachs schabe man dann möglichst fein und thue es zum Balsam in

das Glas, welches man, zur Beschleunigung der Auflösung des Wachses, manchmal schüttelt. In wenigen Tagen hat sich das Wachs aufgelöst und der Firniß ist fertig. —

Die Vereinigung des Wachses mit dem balsamischen Harze findet hier auf die natürlichste, einfachste und leichteste Weise Statt. Der eine Theil Wachs löst sich in den neun und zwanzig Theilen Copaivabalsam in einer so kurzen Zeit bis zur genügenden Sättigung des flüchtigen Oels, das der Balsam von Natur hat, vollkommen auf, ohne der Mitwirkung der Wärme und ohne eines flüchtigen Oels, wie des Terpentinöls oder dergl. zu bedürfen. Wollte man das Wachs mit dem flüßigen Harze gleich am Feuer zusammen schmelzen, so würde die Mischung zu dick werden, weil dabei zu viel ätherisches Oel aus dem Balsam entschwindet und dieselbe, durch das schnelle Erkalten des erhitzten Wachses, in einem gewissen Grade gerinnen oder gestehen würde; und ein Zusatz von flüchtigem Oel, um solche wieder zu verdünnen, würde derselben die schädliche auflösende Kraft wiederum mittheilen, die ihr eben durch das Wachs genommen worden. Man muß mithin bei der vorher angegebenen, ohnehin geschwind und bequem genug vor sich gehenden, Auflösung stehen bleiben, um aus der Verbindung des Wachses mit dem Balsam den möglich größten Nutzen zu gewinnen. —

Nach Verlauf von 8 Tagen seihet man den Firniß, indem man ihn durch feine Leinwand drückt.

Anmerk. — Pinsel, Reibsteine und Paletten lassen sich durch Terpentinöl von getrockneten Harzfarben leicht reinigen. Die so gereinigten Pinsel müssen aber dann erst recht austrocknen, ehe man wieder damit malt.

Viertes Kapitel.

Von der Farbengebung.

Mittelst der in Rede stehenden Harzmalerei — deren, mit dem Firnisse aus Copaivabalsam und Wachs zubereitete, Farben, bei zweckmäßiger Behandlung, die angenehmste Frische und Lebhaftigkeit, den sanftesten Schmelz und die größte Kraft besitzen und denen eine ganz außerordentlich lange Dauer inwohnt, — kann man die Natur wenigstens eben so leicht und vollkommen nachbilden, als mit der Oelmalerei.

Bei dieser Harzmalerei findet ganz dasselbe Verfahren, eine völlig gleiche Pinselführung statt, wie beim Oelmalen. Wer also mit Oelfarben umzugehen weiß, der wird sofort auch diese Harzfarben mit gleicher Freiheit zu behandeln wissen und sich über die noch befriedigenderen Resultate, welche er durch dieselben, unter Berücksichtigung folgender Bemerkungen, erhält, verwundern und freuen.

Um den größten Nutzen aus dem Harz- (Balsam-Wachs) Firniße zu ziehen, oder den höchsten Forderungen des Colorits zu entsprechen, wird man von den verschiedenen technischen Behandlungsarten, wo es nur immer statthaft ist, diejenige wählen, welche in einer zweckmäßigen Vereinigung der Lasurmalerei mit der Impast- oder Deckmalerei, ins Besondere in einer deckenden Untermalung, die man nach dem Trocknen, mit mehr oder weniger durchsichtigen Farben übermalt, besteht; weil eine solche, nach den anzugebenden Grundregeln vorzunehmende, Verbindung, als geistige, durchsichtige Ineinanderverwebung der Tinten, die reichhaltigste Quelle der geheimnißvollsten, natürlichsten Farbentöne und, ihrer Einfachheit halber, auch der Reinlichkeit und Dauer der Farben am zuträglichsten, überdies auch am leichtesten ausführbar ist.

Durch einen einzigen Farben-Auftrag lassen sich die vollkommenen Farbentöne, welche Tizian u. A. den natürlichen nachgeahmt, läßt sich überhaupt das schönste, blühendste, kräftigste Colorit nimmer erzielen, weil dasselbe hauptsächlich von der Durchsich-

tigkeit der Farben, ins Besondere auch der Schatten abhängt[238]), diese Durchsichtigkeit aber nicht anders, als durch doppelte Farbenlagen, wovon die unteren, helleren, in einem gewissen Grade durch die obern hindurchscheinen, bewirkt werden kann.

Hiernach ist wesentlich nöthig, daß man schon beim Untermalen das ganze Colorit eines Bildes, wie es werden soll, gründlich überdenke, damit der, aus der Vereinigung der dünnen Uebermalung oder Lasirung mit der Unterlage erst entspringende, dritte Farbenton die verlangte Wirkung thue und Körper, Farbe, Licht und Schatten zusammen täuschend ausdrücke. Durch die mitzutheilenden Grundsätze wird es der Einbildungskraft leicht, sich das Ganze des Colorits schon vor der Ausführung lebhaft zu vergegenwärtigen.

Diese Methode, den begehrten Farben-, Licht- und Schatten-Ton nicht auf der Palette gleich fertig zu mischen (was übrigens in gewisser Beziehung auch ganz unmöglich ist), sondern auf der zu bemalenden Fläche erst durch die vereinigte Wirkung der Unter- und (deßhalb genügend durchsichtig zu haltenden) Uebermalung hervorzubringen, ist von den berühmtesten Coloristen, z. B. von Tizian, Correggio u. A. mit so überaus glücklichem Erfolge angewandt worden, daß die Farben-, Licht- und Schattentöne ihrer Werke in der Wahrheit, Heiterkeit, Saftigkeit und feinsten, geistigen Verschmelzung mit der einstimmigen Pracht und Fülle der Naturfärbung und Beleuchtung wetteifern, und solchergestalt eine, zugleich auch die Formen am täuschendsten ausdrückende, entzückende Wirkung machen und auf eine natürlich-geheimnißvolle Weise entstanden zu sein scheinen.

»Die rechten Meister haben die Hauptverhältnisse ihres Werkes, die größten Gegensätze von (Farbe,) Licht und Dunkel schon in die erste Anlage gelegt. In der Abwägung der wirksamsten Faktoren mußt Du so sicher sein, daß man in der Untermalung schon das Hauptmotiv ahnend wahrnimmt. Warum sind die alten Meisterwerke so riesenhaft? Weil sie, gleichsam organisch tüchtig geschaffen, bis auf die letzte Faser noch Lebenszeichen von sich geben[239]).«

»Ueberhaupt wird die Harmonie eines Bildes desto dauerhafter sein, je sicherer der Maler von der Wirkung seines Pinsels, je kühner, je freier sein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wieder gehandirt und gequält, je einfacher und kecker er sie angewen-

---

238) »Wir wollen den Geheimnissen der Niederländer und ihrer sogenannten Zauberei der Farben nachspüren. Es ist angenehm, auch von dem empfundenen Vergnügen sich einige Rechenschaft geben zu können. Was empfiehlt aber der Niederländer an dem eigentlichen Auftrage der Farben? Den Schmelz (fonte) und eine gewisse Durchsichtigkeit.« (C. L. v. Hagedorn, Betracht. über die Malerei). Selbst der Schmelz besteht großen Theils in einfachen durchsichtigen Farben-Ueberzügen, andern Theils in der feinen Ineinandervertreibung der Tinten der Untermalung. Die eigentliche Farbenzauberei ist die durchsichtige Mischung der Farben.

239) Tüb. Kunstbl. 1835, Nr. 21. S. 83.

det hat. Man sieht moderne Gemälde in kurzer Zeit ihre Uebereinstimmung verlieren, man sieht alte, die sich, ungeachtet der Zeit, frisch, kräftig und in Harmonie erhalten haben. Dieser Vortheil scheint mir (nicht) sowohl eine Wirkung der bessern Eigenschaft ihrer Farben, als (vielmehr) eine Belohnung des guten Verfahrens bei der Arbeit zu sein*).

Solche Gegenstände, deren charakteristischer Färbung durchsichtige Farben widerstreiten würden, z. B. grobe Steine 2c., sind jedoch natürlicherweise auch mit Deckfarben zu übermalen, um so das Harte, Schwere, Undurchsichtige, Rauhe 2c. auszudrücken; zu den Schatten aber, welche auch daran durchsichtig gehalten werden müssen, wird man sich wieder der transparenten Farben mit bedienen, was auf die nachbezeichnete Art der Farbengebung, ins Besondere der, allgemein anwendbaren, harmonischen Schattengebung, geschehen kann.

Göthe hat sich um die Malerkunst ein großes Verdienst erworben, indem er dieselbe von Seiten des Colorits, dieses so wichtigen Haupttheiles, dieses Sonnenscheines der Kunst, auf gewisse einfache, naturgemäße, den Künstler sicher leitende, allgemeine ewige Grundsätze zurückgeführt und diese in seiner Farbenlehre mitgetheilt hat, so daß ich auf die von Hrn. Field in der Chromatographie (London 1835) aufgestellte Frage: ob, — da das ein wissenschaftlich geordnetes Ganzes ausgemacht habende, regelmäßige Farbensystem, welches die alten Aegypter (wie sich in der Harmonie und Farbenpracht ägyptischer Malereien offenbare,) und (da nach historischen Zeugnißen die Anfänge der Malerkunst aus Aegypten nach Griechenland verpflanzt worden,) auch die Griechen beim Farbengeben beobachtet, später verloren gegangen und nach der Wiederherstellung der Wissenschaften in Europa nicht wiedererlangt worden, endlich auch zweifelhaft sei, ob die durch Wiederherstellung jenes echten Farbenprinzips so berühmt gewordenen Venetianer, namentlich Tizian, mehr nach den Eingebungen eines dunkeln Gefühls (instinct), als nach wissenschaftlichen Grundsätzen hinsichtlich des Lichts, Schattens und der Farben verfahren hätten, — die Ausbildung der Malerei zur Wissenschaft, in Bezug auf das Colorit, nicht noch von der Zukunft zu erwarten sei, mit aller Bestimmtheit antworte: daß diese wissenschaftlich-malerische Ausbildung bereits längst durch ihn (Göthe) geschehen ist[240]). Was Göthe'n hierzu veranlaßt und wie er dazu gelangt, will ich ihn im Allgemeinen selbst erzählen lassen:

»Ich war in einsamen Stunden früherer Zeit auf die Natur aufmerksam geworden, wie sie sich als Landschaft zeigt, und hatte, da ich von Kindheit auf in den Werkstätten der Maler aus- und einging, Versuche gemacht, das, was mir in der Wirklichkeit erschien, so gut es sich schicken wollte, in ein Bild zu verwandeln; ja ich fühlte hierzu, wozu ich

*) »Rechte und reinliche Behandlung der Farben.« Göthe's Werke, Band 36. Diederot's Versuch über die Malerei.

240) Die erste Ausgabe der Göthe'schen Farbenlehre ist vom Jahre 1810.

eigentlich keine Anlage hatte, einen weit größern Trieb als zu Demjenigen, was mir von Natur leicht und bequem war.«

»Je weniger also mir eine natürliche Anlage zur bildenden Kunst geworden war, desto mehr sah ich mich nach Gesetzen und Regeln um; ja ich achtete weit mehr auf das Technische der Malerei, als auf das Technische der Dichtkunst; wie man denn durch Verstand und Einsicht dasjenige auszufüllen sucht, was die Natur Lückenhaftes an uns gelassen hat.«

»Gar bald fand ich, daß ich von Grund aus anfangen müsse, alles bisher Gewähnte wegzuwerfen und das Wahre in seinen einfachsten Elementen aufzusuchen. Es ward mir zwar schwer, aber nicht unmöglich, durch ununterbrochenes Anschauen der Natur und Kunst, durch lebendiges wirksames Gespräch mit mehr oder weniger einseitigen Kennern, durch stetes Leben mit mehr oder weniger praktischen oder denkenden Künstlern, nach und nach mir die Kunst überhaupt einzutheilen, ohne sie zu zerstückeln, und ihre verschiedenen lebendig in einander greifenden Elemente gewahr zu werden.«

»Freilich nur gewahr zu werden und festzuhalten, ihre tausendfältigen Anwendungen und Ramificationen aber einer künftigen Lebenszeit aufzusparen. Auch ging es mir, wie jedem, der reisend oder lebend mit Ernst gehandelt, daß ich in dem Augenblicke des Scheidens erst einigermaßen mich werth fühlte, hereinzutreten. Mich trösteten die manchfaltigen und unentwickelten Schätze, die ich mir gesammelt; ich erfreute mich an der Art, wie ich sah, daß Poesie und bildende Kunst wechselseitig auf einander einwirken könnten. Manches war mir im Einzelnen deutlich, manches im ganzen Zusammenhange klar. Von einem einzigen Punkte wußte ich mir nicht die mindeste Rechenschaft zu geben: es war das Colorit.«

»Mehre Gemälde waren in meiner Gegenwart erfunden, componirt, die Theile, der Stellung und Form nach, sorgfältig durchstudirt worden, und über alles dieses konnten mir die Künstler, konnte ich mir und ihnen Rechenschaft, ja sogar manchmal Rath ertheilen. Kam es aber an die Färbung, so schien alles dem Zufall überlassen zu sein, dem Zufall, der durch einen gewissen Geschmack, einen Geschmack, der durch Gewohnheit, eine Gewohnheit, die durch Vorurtheil, ein Vorurtheil, das durch Eigenheiten des Künstlers, des Kenners, des Liebhabers bestimmt wurde. Bei den Lebendigen war kein Trost, eben so wenig bei den Abgeschiedenen, keiner in den Lehrbüchern, keiner in den Kunstwerken. Denn wie bescheiden sich über diesen Punkt z. B. Lairesse ausdrückt, kann Verwunderung erregen. Und wie wenig sich irgend eine Maxime aus der Färbung, welche neuere Künstler in ihren Gemälden angebracht, abstrahiren lasse, zeigt die Geschichte des Colorits, verfaßt von einem Freunde, der schon damals mit mir zu suchen und zu untersuchen geneigt war, und bis jetzt diesem gemeinsam eingeschlagenen Weg auf die löblichste Weise treu geblieben.«

»Je weniger mir nun bei allen Bemühungen etwas erfreulich Belehrendes entgegenschien, desto mehr brachte ich diesen mir so wichtigen Punkt überall wiederholt, lebhaft und dringend zur Sprache, dergestalt, daß ich dadurch selbst Wohlwollenden fast lästig und verdrießlich fiel. Aber ich konnte nur bemerken, daß die lebenden Künstler bloß aus schwankenden Ueberlieferungen und einem gewissen Impuls handelten, daß Helldunkel, Colorit, Harmonie der Farben immer in einem wunderlichen Kreise sich durcheinander drehten. Keins entwickelte sich aus dem andern, keins griff nothwendig ein in das andere. Was man ausübte, sprach man als technischen Kunstgriff, nicht als Grundsatz aus. Ich hörte zwar von kalten und warmen Farben, von Farben, die einander heben, und was dergleichen mehr war; allein bei jeder Ausführung konnte ich bemerken, daß man in einem sehr engen Kreise wandelte, ohne doch denselben überschauen oder beherrschen zu können.«

»Das Sulzerische Wörterbuch wurde um Rath gefragt. Aber auch da fand sich wenig Heil. Ich dachte selbst über die Sache nach, und um das Gespräch zu beleben, um eine oft durchgedroschene Materie wieder bedeutend zu machen, unterhielt ich mich und die Freunde mit Paradoxen. Indessen versäumte ich nicht, die Herrlichkeit der atmosphärischen Farben zu betrachten, wobei sich die entschiedenste Stufenfolge der Luftperspektive, die Bläue der Ferne so wie naher Schatten, auffallend bemerken ließ. Beim Scirocco-Himmel, bei den purpurnen Sonnenuntergängen waren die schönsten meergrünen Schatten zu sehen, denen ich um so mehr Aufmerksamkeit schenkte, als ich schon in der ersten Jugend bei frühem Studiren, wenn der Tag gegen das angezündete Licht heranwuchs, diesem Phänomen meine Bewunderung nicht entziehen konnte.«

»Sobald ich nach langer Unterbrechung endlich Muse fand, den eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen, trat mir in Absicht auf das Colorit dasjenige entgegen, was mir schon in Italien nicht verborgen bleiben konnte. Ich hatte nämlich zuletzt eingesehen, daß man den Farben, als physischen Erscheinungen, erst von der Seite der Natur beikommen müsse, wenn man in Absicht auf Kunst etwas über sie gewinnen wolle.«

»Nachdem ich lange genug in der Breite der Phänomene herumgetastet und mancherlei Versuche gemacht hatte, sie zu schematisiren und zu ordnen, fand ich mich am meisten gefördert, als ich die Gesetzmäßigkeit der physiologischen Erscheinungen, die Bedeutsamkeit der durch trübe Mittel hervorgebrachten, und endlich die versatile Beständigkeit der chemischen Wirkungen und Gegenwirkungen erkennen lernte. Hiernach bestimmte sich die Eintheilung, der ich, weil ich sie als die beste befunden, stets treu geblieben. Nun ließ sich ohne Methode die Menge von Erfahrungen weder sondern noch verbinden; es wurden daher theoretische Erklärungsarten rege, und ich machte meinen Weg durch manche hypothetische Irrthümer und Einseitigkeiten. Doch ließ ich den überall sich wieder zeigenden Gegensatz, die einmal ausgesprochene Polarität nicht fahren, und zwar um so weniger, als ich mich durch solche Grundsätze im Stand fühlte, die Farbenlehre an manches Benachbarte anzuschließen

und mit manchem Entfernten in Reihe zu stellen. Auf diese Weise ist der Entwurf einer Farbenlehre entstanden.«

Obgleich solche Göthe'sche Farbenlehre für jeden Maler von der größten Wichtigkeit ist, so haben sich dennoch, so viel ich weiß, die Meisten noch nicht darum bekümmert; wahrscheinlich deßhalb, weil die darin enthaltene Lehre von dem Lichte und der Farbenentstehung aus Hell und Dunkel den Beifall einiger einflußreichen Lehrer der Physik nicht erhalten hat. Falk zu Weimar — der sein geistvolles Sendschreiben über die Göthe'sche Farbenlehre, vom 20sten August 1810, im Tübinger Kunstblatte, mit den Worten beginnt: »Ich Thörichter! Als wenn es dessen bedürfte, daß ich Dich darum ersuchte, Dir die Farbenlehre von Göthe, die eigentlich eine Metamorphose des Lichts genannt werden sollte, angelegentlich empfohlen sein zu lassen.« — hält es aber für billig, daß auch diesem Lehrbuche und seiner ahnungsvollen Betrachtungsart, derenthalben es von seinem bescheidenen Verfasser blos »Entwurf« genannt worden, der schöne, noch lange nicht genug erwogene Grundsatz: »daß nur das Gleiche von dem Gleichen in dieser Welt erkannt wird, und sich der Erscheinungen, vermittelst göttlicher Anschauung, zu erfreuen hat,« zu Gute komme. »Am freundlichsten sollte der Physiker uns entgegen kommen, — sagt Göthe in der Einleitung — da wir ihm die Bequemlichkeit verschaffen, die Lehre von den Farben in der Reihe aller übrigen elementaren Erscheinungen vorzutragen und sich dabei einer übereinstimmenden Sprache, ja fast derselbigen Worte und Zeichen, wie unter den übrigen Rubriken, zu bedienen. Freilich machen wir ihm, insofern er Lehrer ist, etwas mehr Mühe: denn das Capitel von den Farben läßt sich künftig nicht wie bisher mit wenig Paragraphen und Versuchen abthun; auch wird sich der Schüler nicht leicht so frugal, als man ihn sonst bedienen mochte, ohne Murren abspeisen lassen. Dagegen findet sich späterhin ein anderer Vortheil. Denn wenn die Newtonische Lehre leicht zu lernen war, so zeigten sich bei ihrer Anwendung unüberwindliche Schwierigkeiten. Unsere Lehre ist vielleicht schwerer zu fassen, aber alsdann ist auch alles gethan: denn sie führt ihre Anwendung mit sich. Die Arbeit selbst — bevorwortet Göthe ferner — zerlegt sich in drei Theile. Der erste gibt den Entwurf einer Farbenlehre. Im zweiten Theil beschäftigen wir uns mit Enthüllung der Newtonischen Theorie, welche einer freien Ansicht der Farbenerscheinungen bisher mit Gewalt und Ansehen entgegenstanden; wir bestreiten eine Hypothese, die, ob sie gleich nicht mehr brauchbar gefunden wird, doch noch immer eine herkömmliche Achtung unter den Menschen behält. Ihr eigentliches Verhältniß muß deutlich werden, die alten Irrthümer sind wegzuräumen, wenn die Farbenlehre nicht, wie bisher, hinter so manchem anderen besser bearbeiteten Theile der Naturlehre zurückbleiben soll. Da aber der zweite Theil unseres Werkes seinem Inhalte nach trocken, der Ausführung nach vielleicht zu heftig und leidenschaftlich scheinen möchte; so erlaube man uns hier ein heiteres Gleichniß, um jenen ernsteren Stoff vorzubereiten, und jene lebhafte Behandlung einigermaßen zu entschul-

digen. Wir vergleichen die Newtonische Farbentheorie mit einer alten Burg, welche von dem Erbauer anfangs mit jugendlicher Uebereilung angelegt, nach dem Bedürfniß der Zeit und Umstände jedoch nach und nach von ihm erweitert und ausgestattet, nicht weniger bei Anlaß von Fehden und Feindseligkeiten immer mehr befestigt und gesichert worden. So verfuhren auch seine Nachfolger und Erben. Man war genöthigt, das Gebäude zu vergrößern, hier daneben, hier daran, dort hinaus zu bauen; genöthigt durch die Vermehrung innerer Bedürfnisse, durch die Zudringlichkeit äußerer Widersacher und durch manche Zufälligkeiten. Alle diese fremdartigen Theile und Zuthaten mußten wieder in Verbindung gebracht werden durch die seltsamsten Galerien, Hallen und Gänge. Alle Beschädigungen, es sei von Feindeshand, oder durch die Gewalt der Zeit, wurden gleich wieder hergestellt. Man zog, wie es nöthig ward, tiefere Gräben, erhöhte die Mauern, und ließ es nicht an Thürmen, Erkern und Schießscharten fehlen. Diese Sorgfalt, diese Bemühungen brachten ein Vorurtheil von dem hohen Werthe der Festung hervor, und erhielten's, obgleich Bau- und Befestigungskunst die Zeit über sehr gestiegen waren, und man sich in andern Fällen viel bessere Wohnungen und Waffenplätze einzurichten gelernt hatte. Vorzüglich aber hielt man die alte Burg in Ehren, weil sie niemals eingenommen worden, weil sie so manchen Angriff abgeschlagen, manche Befehdung vereitelt und sich immer als Jungfrau gehalten hatte. Dieser Name, dieser Ruf dauert noch bis jetzt. Niemanden fällt es auf, daß der alte Bau unbewohnbar geworden. Immer wird von seiner vortrefflichen Dauer, von seiner köstlichen Einrichtung gesprochen. Pilger wallfahrten dahin; flüchtige Abrisse zeigt man in allen Schulen herum und empfiehlt sie der empfänglichen Jugend zur Verehrung, indessen das Gebäude bereits leer steht, nur von einigen Invaliden bewacht, die sich ganz ernsthaft für gerüstet halten. Es ist also hier die Rede nicht von einer langwierigen Belagerung oder einer zweifelhaften Fehde. Wir finden vielmehr jenes achte Wunder der Welt schon als ein verlassenes, Einsturz drohendes Alterthum, und beginnen sogleich von Giebel und Dach herab es ohne weitere Umstände abzutragen, damit die Sonne doch endlich einmal in das alte Ratten- und Eulennest hineinscheine und dem Auge des verwunderten Wanderers offenbare jene labyrinthisch unzusammenhängende Bauart, das enge Nothdürftige, das zufällig Aufgedrungene, das absichtlich Gekünstelte, das kümmerlich Geflickte. Ein solcher Einblick ist aber alsdann nur möglich, wenn eine Mauer nach der andern, ein Gewölbe nach dem andern fällt und der Schutt, so viel sich thun läßt, auf der Stelle hinweggeräumt wird. Dieses zu leisten und wo möglich den Platz zu ebnen, die gewonnenen Materialien aber so zu ordnen, daß sie bei einem neuen Gebäude wieder benutzt werden können, ist die beschwerliche Pflicht, die wir uns in diesem zweiten Theile auferlegt haben. Gelingt es uns nun, mit froher Anwendung möglichster Kraft und Geschickes, jene Bastille zu schleifen und einen freien Raum zu gewinnen, so ist keineswegs die Absicht, ihn etwa sogleich wieder mit einem neuen Ge-

bäude zu überbauen und zu belästigen; wir wollen uns vielmehr desselben bedienen, um eine schöne Reihe manchfaltiger Gestalten vorzuführen.« — Für Göthe's Lehre der Entstehung der Farben durch die Zusammenwirkung des einfachen weißen, nicht näher bestimmten Lichts und der Finsterniß, und gegen Newton's Lehre, nach welcher das weiße Sonnenlicht kein einfaches, sondern ein aus farbigen Strahlen zusammengesetztes, ungleichartiges Licht ist, hat sich nun ein eigner Landsmann des letztgenannten Gelehrten, nämlich Hr. Field, in seiner Chromatographie, teutsche Ausgabe, 1836, Seite 37. in den Worten ausgesprochen: »Wenn der Sonnenstrahl zu uns gelangt, so ist er aus den Elementen des Lichts und Schattens zusammengesetzt, und kann durch Brechung und andere Mittel in oxydirende oder weißmachende und hydrogenisirende oder schwarzmachende, sowie auch in andere, aus diesen beiden verschiedenartig zusammengesetzte und manchfaltig gefärbte Strahlen zerlegt werden. Demnach scheint das Licht im Sonnenstrahle das Resultat einer Zusammenwirkung oder Verbindung zweier ätherischen, electrischen oder elementären Substanzen oder Kräfte zu sein; das eine wirksame oder positive Princip scheint aus der Sonne zu entspringen; das andere, das rückwirkende oder negative, im Planetenraum oder im Raum der Atmosphäre zu existiren; wenn dieß sich so verhält, so ist das Sonnenlicht eine Art von Oxydation oder Verbrennung, eine Art von Flamme, welche von fühlbarer oder gebundener Wärme begleitet ist. Dennoch ist das Licht sowohl von gewöhnlichen als philosophischen Beobachtern als ein einfacher Stoff, der in sich durchaus keine einander widerstrebenden Elemente enthalte, sondern blos verschiedene Grade von Intensität annehmen könne, betrachtet worden. Newton war der Erste, welcher lehrte, den Sonnenstrahl als eine Zusammensetzung von Strahlen verschiedener Kräfte und Farben zu betrachten; indeß sah er ihn doch nicht als die Vereinigung von zwei entgegengesetzten Grundbestandtheilen an, und er hielt dessen Wärme für zufällig. Bei späterer Untersuchung zeigte es sich, daß seine Analyse in chemischer Hinsicht nicht zu rechtfertigen sei. Er war auch darin im Irrthume, daß er das Licht als eine Zusammensetzung von heterogenen Strahlen, von wesentlich verschiedenen Farben und Kräften betrachtete, und das große Ansehen seines Namens sicherte Allem, was in seiner Ansicht falsch war, eine für Kunst und Wissenschaft gleich nachtheilige Geltung. Dem Maler ist ein Princip der Dunkelheit eben so wesentlich nöthig, als ein Princip des Lichts.« Göthe's Farbenlehre behält demnach auch hinsichtlich der trüben Mittel ihren hohen Werth für die Malerei, besonders für die Harzmalerei, welche mit Pigmenten, die durch Verbindung mit Firniß (dem Harzfirnisse) in den Zustand der Durchsichtigkeit und Halbdurchsichtigkeit versetzt werden, viel zu thun hat.

Mag man nun auch noch länger über die Natur des Lichts und die Art der Erzeugung der Farben, durch dasselbe und durch die Finsterniß, mit einander streiten; der Maler reicht überall glücklicherweise mit dem schon vollkommen aus, was Göthe ihm offen-

bart hat und er wird dieses mit um so mehr Freude benutzen, als die in dessen Farbenlehre weiter enthaltene, gerade ihn hauptsächlich angehende, Theorie selbst von den Physikern beifällig aufgenommen worden ist. Einer dieser letztern, der Herr Professor Johann Tobias Meyer (in seiner Naturlehre) äußert in dieser Beziehung: »Was Hr. Geheime Rath v. Göthe in gedachter Schrift über das Aesthetische der Farben, über den Contrast derselben in Rücksicht auf die Färbe- und Malerkunst, über die manchfaltigen Erscheinungen der farbigen Ränder an Gegenständen, die man durch ein Prisma betrachtet, und über viele physiologische Erscheinungen der Farben beibringt, wird gewiß von allen Physikern mit Danke anerkannt und auch von Nichtkennern mit Vergnügen gelesen werden.« Noch dankbarer sollten sich die Maler beweisen, zu ihrem eignen Vortheile dadurch, daß sie sich mit den betreffenden Prinzipien innig vertraut machten und durch deren Anwendung ihre Technik zu beleben suchten; denn wo es sich um Hervorbringung eines wahren, harmonischen, dem der besten alten Maler ähnlichen Colorits handelt, da sind jene Grundsätze die sichersten Wegweiser, unentbehrlich für jeden Coloristen, »der vorwärts strebt, und von Andern bereits Geleistetes erreichen, übertreffen soll.« Sagt ja doch Göthe selbst (in der Einleitung), daß er für den Maler das Dankenswertheste geleistet zu haben glaube, wenn er (in der sechsten Abtheilung) die sinnlichen und sittlichen Wirkungen der Farben zu bestimmen gesucht und sie dadurch dem Kunstgebrauch annähern wollen; sei auch hierbei, wie durchaus, Manches nur Skizze geblieben, so solle ja alles Theoretische eigentlich nur die Grundzüge andeuten, auf welchem sich nachher die That lebendig ergehen und zu gesetzlichem Hervorbringen gelangen möge. Er habe (führt er im Stuttg. Kunstbl. Nr. 8. von 1810 bei Ankündigung seiner Farbenlehre weiter an) nur zeigen wollen, daß bei den Farben, wie bei gewissen andern Naturerscheinungen, ein Hüben und Drüben, eine Vertheilung, eine Vereinigung, ein Gegensatz, eine Indifferenz, kurz eine Polarität Statt habe, und zwar in einem hohen, manchfaltigen, entschiedenen, belehrenden und fördernden Sinne. Die sechste Abtheilung sei der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben gewidmet, woraus zuletzt die ästhetische hervorgehe. Hier träfe man auf den Maler, dem zu Liebe eigentlich er sich in dieses Feld gewagt habe, und so schlöße sich das Farbenreich in sich selbst ab, indem wir wieder auf die physiologischen Farben und auf die naturgemäße Harmonie der sich einander fordernden, der sich gegenseitig entsprechenden Farben gewiesen würden.

»Göthe hat oft den Wunsch geäußert, heißt es in Nr. 5. des Stuttg.-Tüb. Kunstblattes von 1829 — die von ihm in seiner Farbenlehre festgestellten Grundsätze von Künstlern angewandt und geprüft zu sehen. Warum dies bisher unsers Wissens nicht geschehen ist, läßt sich schwer erklären, da es unter denselben nicht an wissenschaftlich gebildeten Männern fehlt, und da schon seit Jahren ein ganz neues Bestreben, von den Teutschen ausgehend und Engländern und Italienern sich mittheilend, nicht nur die Ansichten und

den Geschmack in der Kunst, sondern auch bis ins kleinste Detail hinein das Technische derselben umgewandelt hat. Denn bei den vielfach nach den Werken des Raphael, Titian und Correggio verfertigten Copien hat man hinreichend Gelegenheit gehabt, einzusehen, daß durch bloße Impastmalerei der Ton und die Behandlung derselben, sowie die Feinheit ihrer Vollendung sich nicht wiedergeben lasse, und man kann die in der Oelmalerei ziemlich allgemein eingeführte Behandlung durch Lasuren ohne Zweifel für eine bedeutende Verbesserung der Technik derselben ansehen. Wenn Einige dagegen eingewandt haben, daß sie schwärzen, Andere, daß sie verschwinden, so können beide Theile recht haben, wenn die Künstler sich nachdunkelnder Farben und gekochter Oele, oder des Mastixfirnisses dazu bedienen, oder wenn sie dieselben zu schwach auftragen. Wie haltbar und leuchtend sie an und für sich seien, bezeugen die Werke des van Eyck zu deutlich, und vielleicht möchte die Neuheit und Meisterschaft der Behandlung der Oelmalerei durch Lasuren der Grund sein, warum seine Zeitgenossen ihn als Erfinder derselben preisen. Diejenigen unter den neuern Künstlern nun, welche den alten Gemälden die Behandlung durch Lasuren nachgebildet hatten, versuchten zunächst auch die Farbe derselben wiederzugeben, Einige die einfachere und seltene der alten deutschen Meister, Andere, die feiner ausgebildete der lombardischen Schule. Diese Bemühung gelang nach dem Urtheile vieler Kunstfreunde nicht vollkommen und wurde besonders von der Seite angefochten, daß man den Künstlern vorwarf, ihre Bilder sähen nicht wie neu aus, sondern wie veraltete, da doch die vortrefflichen alten, namentlich die des Correggio neu schienen. Immer aber gewahrte man doch in diesen Versuchen ein Bestreben, sich eines neuen Farbenprinzips zu bemächtigen, das dem in den sogenannten modernen Bildern herrschenden geradezu entgegengesetzt war. Denn bei den Cinquecentisten ist das Licht gebrochen, der Mittelton rein und der Schatten wiederum gebrochen, aber dabei von der höchsten Farbenkraft; bei den Modernen ist das Licht rein, oder auch etwa ein hellerer Mittelton, der Mittelton rein und im Schatten die Kraft der Farbe durch die Vermischung mit Schwarz meistentheils gebrochen und geschwächt. Durch Benutzung der in der Göthe'schen Farbenlehre aufgestellten Prinzipien würde nun in Hinsicht dieser Bemühungen den Künstlern gewiß ein nicht unbedeutender Nutzen angewachsen sein, wenn sie von Lesung dieses Buches nicht vielleicht hin und wieder durch die allgemein verbreitete Meinung abgehalten worden wären, daß das Colorit zu sehr eine Sache des Auges und einer besondern Anlage sei, als daß es erlernt werden könne. Vielleicht hat auch ein ausgezeichneter Kunstkenner Recht, welcher im Allgemeinen neuern Künstlern eine Vernachlässigung dessen, was wissenschaftlich erlernt werden kann, vorwirft. Kurz so viel ist gewiß, daß man mit dem Verfasser der Farbenlehre wünschen muß, seine Untersuchungen würden häufiger von Künstlern gelesen, und die darin aufgestellten Grundsätze durch Versuche geprüft. Denn wenn es auch ausgemacht ist, daß keine Regeln und Vorschriften Jemanden, der des Talents ermangelt, zum Künstler machen werden, so können sie doch Denjenigen, der es besitzt,

vor Mißgriffen bewahren. Das moderne Colorit ist nun nach unserer Ansicht ein monotones, bald ein schreiendes, bald ein schwaches; das der Alten enthält überall den von Göthe aufgestellten Gegensatz der geforderten Farbe, in der Gesammtheit ihrer Beziehungen und als solche vollkommen befriedigend. Um dieses zuerst an einem einfachen Beispiele deutlich zu machen, nehme man an, es soll ein purpurrothes Gewand gemalt und die Behandlung, durch Lasuren gemischt, mit einer Unterlage von Deckfarben angelegt und mit einem Ueberzug von Lack vollendet werden. Dazu nehme man einen Mittelton von rother Erde und Weiß, etwa von der Dunkelheit der Fleischfarbe. Den Lichtton breche man etwas in's Grüne durch Neapelgelb und ein wenig Blau, und zum Schatten nehme man Grün von Blau und lichtem Ocher. Diese bunt aussehende Unterlage gibt mit Lack überzogen ein vollkommen harmonisch gefärbtes Gewand von solcher Schönheit und Kraft der Farbe, wie sie auf keine andere Art erreicht wird, und vollkommen übereinstimmend mit der Manier, worin dergleichen bei den Venetianern behandelt ist, im Technischen sowohl als in Rücksicht des darin herrschenden Farbenprinzips. Dasselbe Gesetz der geforderten Farbe läßt sich mit Leichtigkeit durch alle übrigen verfolgen, und wird in der Anwendung nur künstlicher bei der Carnation, wo die Mischung der Lasuren sich vervielfältiget, und also auf diejenigen Veränderungen Rücksicht genommen werden muß, die entstehen, wenn Hell auf Dunkel gesetzt wird und umgekehrt. Auch darüber enthält die Farbenlehre die leitenden Grundsätze. In der Abtheilung IX. des ersten Bandes, wo von den dioptrischen Farben gehandelt wird, findet sich alles entwickelt, was zu berücksichtigen ist, wenn man beim Lasiren Dunkel auf Hell oder Hell auf Dunkel setzt, oder wenn man Farben, die der Plusseite angehören, auf Farben der Minusseite aufträgt, oder umgekehrt. Zum Lasiren bedient man sich nicht nur der Lackfarben, sondern auch der Deckfarben, denn jede Farbe, die so dünn aufgetragen ist, daß der Ton derselben durch den Ton der Unterlage modifizirt wird, ist eine Lasur. Vermittelst dieser Behandlungsart kann man, ohne dasjenige, was einmal gut ausgeführt war, wieder zu übergehen, wie beim Impasto nöthig ist, das Fehlende überall nachtragen und einen Grad der Vollendung erreichen, der auf einem andern Wege unerreichbar bleibt. In Hinsicht der Schönheit der Farbe gewährt sie den Vortheil, daß man die Farben ungemischt auftragen kann, wodurch sie unendlich erhöht werden. Wenn man beim Lasiren einen und denselben Mittelton auf eine helle und auf eine dunklere Stelle aufträgt, so wird er auf der ersten gelber und auf der zweiten blauer aussehen, als er eigentlich ist, nach demselben Gesetz, nach welchem der Rauch gegen die Sonne gelber, gegen eine dunklere Stelle gesehen aber blau aussieht. Auf diese Verschiedenheit muß man bei Vollendung der Carnationen sorgfältig Rücksicht nehmen; da bei denselben häufiger als bei andern Gegenständen der Fall eintritt, daß man Lack und Deckfarben durcheinander gebrauchen muß. Wie nun bei der Impastmalerei die Unterlage eine bloße Grundirung ist, so wird sie bei der Lasurmalerei eine wirkliche Untermalung,

denn ihr liegen die physiologischen Farben zum Grunde, welche dem Auge selbst angehören und durch die Thätigkeit desselben hervorgerufen werden. Bei dem angeführten Beispiele eines zu malenden rothen Gewandes waren die Schatten rein grün unterlegt, weil bei gedämpftem Lichte das Auge energischer wirkt und also einen reinern und stärkeren Gegensatz gegen Roth hervorbringt; im Lichte waren sie nur grünlich, weil dort diese Gegenwirkung des Auges bei anfangender Blendung weniger bemerkbar werden konnte. Der Mittelton, gleichweit entfernt die Thätigkeit des Auges zu stören, wie zu befördern, gab die eigentliche Farbe des Gegenstandes. Das Ganze mit einem eintönigen Ueberzuge gefärbt, gab das vollendete Bild, welches aus zweien besteht, dem des Gegenstandes an sich, welches eintönig ist, und demjenigen, welches im Auge hervorgerufen wird, worin die Gegensätze der geforderten Farbe enthalten sind, wenn sie durch Hell und Dunkel modifizirt werden. Die Schatten nun, welche an diesem Gewande aus Grün und Roth bestehen, sind keineswegs schwarz oder farblos (obgleich Gelb, Roth und Blau zusammengemischt Schwarz geben können), sondern von einer potenten rothen Farbe, die durch die grüne Unterlage dunkel erscheint, wie man sich gleich überzeugen kann, wenn man Schwarz darauf streicht. Ueberhaupt soll aller Schatten gefärbt sein und ihm Blau und nicht Schwarz zum Grunde liegen, da man in der Malerei einen beleuchteten Schatten[241]) zeigen will und ein gefärbtes Licht hat, das gelblich erscheinen muß, indem es durch ein getrübtes Mittel hindurchgehet. Die pag. 27. auseinandergesetzten Versuche über farbige Schatten sind von der größten Wichtigkeit für den Maler, indem sie zugleich zwei Mißbräuche in der Malerei bekämpfen, einmal die weißen ungebrochenen Lichter, und dann den Gebrauch des Schwarzen in den Schatten, wodurch alle Schönheit der Farbe verloren geht. Denn die Farbe selbst, die erst beim Abklingen farbloser blendender Bilder entsteht und sich als ein Schattiges beurkundet, muß ihrer Natur nach im Schatten ihre intensive Kraft verdoppeln, welche durch Beimischung eines farblosen Stoffes, des Schwarzen, nur verringert wird. Höchst merkwürdig ist nun die Uebereinstimmung, die sich zwischen den von Göthe in der Farbenlehre aufgestellten Grundsätzen und der Technik der venezianischen Künstler findet. Die Gewandfarben auf Bildern des Tizian bis auf die Zeiten, wo ihn sein Auge verließ, sind alle auf dieselbe einfache Art behandelt, woher ihre unnachahmliche Farbenschönheit kommt. Seine Weißzeuge, worin ihm Niemand gleichgekommen ist, verdanken ihre Schönheit allein dem Ueberzuge von reinem ungemischten Weiß, auf eine Unterlage, welche nach den obigen Grundsätzen verfertigt ist. Seine Carnationen enthalten auf das Feinste

241) »Die völlige Abwesenheit des Lichts ist Finsterniß. Sie schließt die Sichtbarkeit der Gegenstände, mithin auch deren Vorstellung von dem Gebiete der Malerei aus. Sie sehen also daraus, was wir von einem Pietro Vecchia und Andern, insofern sie gern schwarz gemalt, zu halten haben.« (C. L. v. Hagedorn, Betracht. über die Malerei.)

ausgebildet den Gegensatz von Grün und Roth, wie man ihn, nur etwas greller, schon beim Perugino findet, aber mit dem allgemeinen Ueberzuge einer Fleischfarbe. Seine Schatten sind überall von der höchsten Kraft, seine Lichter gebrochen, und wo verschiedene Farben einander berühren, die anstoßenden Ränder nach dem Grundsatze der geforderten Farben verändert, so daß überall Harmonie herrscht, die durch die Totalität aller Beziehungen der Farben hervorgebracht ist, nicht aber durch einen allgemeinen braunen Ton, ein Mißbrauch vieler Maler, dessen Göthe ebenfalls mißbilligend erwähnt. In den p. 31. aus Saussures Reise auf den Montblanc angeführten Stellen wird eines reinen, weißen Lichts und des dazu gehörigen grauen und schwarzen Schattens erwähnt. Göthe zeigt, daß diese Erscheinung nur in einer solchen Höhe möglich sei, und ich glaube, man kann hinzusetzen, daß sie sehr unschön sein muß, und daß man wohl wünschen darf, sie für immer aus der Malerei 2400 Toisen hoch über die Meeresfläche verbannen zu können. Das p. 63 erwähnte Phänomen eines schwarzen Rocks, der mit Wasser angefeuchtet, immer hellblauer wurde, möchte wohl keiner wissenschaftlichen Auflösung bedürfen, wenn man annehmen dürfte, es sei das Schwarz aus einer Mischung mit Ultramarin gemalt gewesen. Indem man das Schwarz aus Blau malt, bekommt man eine viel feinere und schönere Farbe, als irgend eine Kohle zu liefern vermag. Der Ultramarin aber läßt das Oel leicht los und wird durch das Wasser leicht aufgeweicht, alsdann erscheint er in der Helligkeit, die er als Wasserfarbe haben würde, und, wenn er auf einer schwarzen Unterlage stand, gewiß reiner blau, als er eigentlich seiner Mischung nach war. Diese Erscheinung sieht man oft auch bei ganz frischen Bildern, wenn man auf eine schwarze Unterlage mit Ultramarin gemalt hat.« —

Dem, was der Herr Verfasser dieser so sehr beachtungswerthen Bemerkungen, hinsichtlich der von Oelmalern vorgeschützten Unhaltbarkeit der Lasuren angeführt, füge ich noch bei, daß, wie schon anderswo gezeigt worden, das fette Oel überhaupt, sowohl das rohe, gebleichte und ungebleichte, als auch das zu Firniß gekochte, letzteres jedoch am meisten, mit der Zeit allerdings schwärzt und endlich sogar ganz verschwindet, so zu sagen verbrennt, und nur eben darum auch die, zumal sehr dünnen, Lasurfarben nothwendig mit verdunkeln und gänzlich zu Grunde gehen müssen, und daß, wenn man noch dazu unhaltbare Pigmente gewählt hat, diese bald zerstört werden, weil das Oel dem Zutritte der Luft nicht wehrt, vielmehr selbst die Zerstörung beschleunigt. Der Mastixfirniß (die s. g. Malbutter) als aus Harz und fettem Oel bestehend, würde schon viel besser sein, wenn er, um gut zu trocknen, nicht mit Bleizucker oder andern, das Trocknen befördernden, dagegen aber die Farben angreifenden Materien versetzt werden müßte.

Ganz andere Eigenschaften aber haben die, übrigens auch völlig geschmeidigen, Harzfarben, deren Bindemittel aus einem, ohne Hülfe irgend eines schädlichen Trockenmittels, schon sehr gut trocknenden, ölartig-flüßigen hellen Harze und gebleichtem Wachse besteht, durch welche beiden Stoffe sie gegen die Veränderungen, welche die Luft bei Oelfarben be-

wirkt, Jahrtausende lang, wie die ägyptischen Farben, geschützt werden. Daß die lasirend ausgearbeiteten Gemälde des van Eyck so haltbar und leuchtend sind, als man sie noch sieht, ist der geschehenen Anwendung eines ziemlich guten Harz-Oelfirnisses zum Auftragen der Farben zuzurechnen, wie ich nachgewiesen habe. Dasselbe gilt auch von den, nicht minder gut erhaltenen, Werken eines Raphael, Tizian, Correggio und anderer mittelalterlicher Maler. Alle deren Harz-Oelgemälde haben aber dennoch durch das Oel mehr oder weniger gelitten, und die Dauer der altägyptischen Malereien werden sie leider nicht haben. »Es ist für die Nachwelt ein Unglück, daß die Kunstwerke, (nämlich die Raphaelischen und Tizianischen Oelgemälde) welche als immer dauernde Denkmale von Genie und Geschmack, eine ewige Dauer verdient hätten, nicht auf Marmor (Marmorstuck) oder einen andern Stein gemalt sind und daß ihre Urheber nicht einen dauerhafteren Firniß zur Vermischung ihrer Farben ausgewählt haben,« sagt Hr. Davy. —

Wendet man statt des Oels und Oelfirnisses, nach dem Beispiele der alten Aegypter, Griechen und Römer, wieder einen Firniß aus reinem flüßigen Harze und Wachs an, wie der aus Copaivabalsam und weißem Wachse ist, dann kann man um die Dauerhaftigkeit seiner Gemälde, die man, wo es nur immer die Umstände erlauben, an Wänden auf Marmor- oder Kalkspath-Stuck, und auf mit Kreide grundirte Holztafeln, ebenfalls nach dem Vorgange der Alten, malen wird, ganz unbesorgt sein.

Was die Farbengebung anbelangt, so erkennt man auch aus den vorangesetzten Bemerkungen über das Colorit in Bezug auf Göthe's Farbenlehre, daß nicht blos zur richtigen Nachahmung der eigenthümlichen Farben (Lokalfarben) der Gegenstände und zu deren richtiger Beleuchtung, sondern auch zum Ausdrucke eines naturgemäßen Schattens die Lasurmalerei, welche sich mit den Balsam-Wachsfarben in ihrem ganzen Umfange ausüben läßt, ganz unentbehrlich ist.

»Die ganze Färbekunst läuft darauf hinaus, die feinsten Theilchen der Stoffe mit noch feinern durchsichtigen Materien zu überziehen, welche das Vermögen der Farbendisposition im höchstmöglichen Grade besitzen. Vielleicht thut die Natur in ihrer geheimen Werkstätte ein Gleiches [242]).«

So wichtig ist die — eine hellere deckende Untermalung, welche nicht allein zur Bildung der Farbentöne beiträgt, sondern auch zugleich als hervorscheinendes und mit dem wirklichen sich vereinigendes Licht wirkt, voraussetzende — Lasurmalerei darum: weil sie in einer durchsichtigen Mischung der Farben besteht, die das Licht mit den letztern sich klar vermischen läßt; denn am wirksamsten, schönsten und kräftigsten erscheinen die Farben nur dann, wenn das Licht sie durchströmt, wie z. B. in Glasgemälden, oder in einem Harz-

---

242) Friedrich Beuther über Licht und Farbe, die prismatischen Farben und die Newton'sche Farbenlehre, Kassel, 1833. Mit XIII. illuminirten Tafeln.

gemälde, wo man sie, mittelst des völlig durchsichtigen harzigen Bindemittels gewissermaßen auch verglast, über der — als Licht im Hintergrunde wirkenden und das von außen einfallende Licht reflektirenden — hellern Unterlage aufgerichtet, oder vor derselben in aller Klarheit und Pracht schweben sieht. »Das Verhältniß des Lichts zur durchsichtigen Farbe — sagt Runge in Göthe's Farbenlehre — ist, wenn man sich darin vertieft, unendlich reizend, und das Entzünden der Farben und das Verschwimmen in einander und das Wiederentstehen und Verschwinden ist wie das Athemholen in großen Pausen von Ewigkeit zu Ewigkeit vom höchsten Licht bis in die einsame und ewige Stille in den allertiefsten Tönen. Die undurchsichtigen Farben stehen wie Blumen dagegen, die es nicht wagen, sich mit dem Himmel zu messen, und doch mit der Schwachheit von der einen Seite, dem Weißen, und dem Bösen, dem Schwarzen, von der andern zu thun haben. Diese (die undurchsichtigen Farben) sind aber gerade fähig, (wenn sie mit dunkleren durchsichtigen überzogen werden) so anmuthige Variationen und so natürliche Effekte (mit ihrer Hülfe) hervorzubringen, daß sich an ihnen gerade der praktische Gebrauch der Ideen halten muß und die durchsichtigen am Ende nur wie Geister ihr Spiel darüber haben, und nur dienen, um sie zu heben und zu erhöhen in ihrer Kraft. Gleich wie drei Stücke Glas von den drei reinen durchsichtigen Farben aufeinander gelegt, eine Dunkelheit hervorbringen, die tiefer ist, als jede Farbe einzeln, so geben auch die drei durchsichtigen Farben zusammen eine farblose Dunkelheit, die tiefer ist, als irgend eine von den Farben. Gelb ist z. B. die hellste und leuchtendste unter den drei Farben, und doch, wenn man zu ganz dunklem Violett so viel Gelb (durch Auflegen des gelben Glases, und in der Malerei durch transparentes Ueberherlasiren mit einer rein gelben Farbe) mischt, bis sie sich einander aufheben, so ist die Dunkelheit in hohem Grade verstärkt. Gegen eine solche Dunkelheit erscheint Schwarz (alles Kohlenschwarz und auch das aus den drei Hauptfarben durch undurchsichtige Vermischung bereitete Schwarz) nur wie ein schmutziger Fleck. Wenn wir ein solches durchsichtiges Produkt der drei durchsichtigen Farben (mittelst gleichmäßigen dünnen Auftrags derselben auf einen weißen Grund, indem man eine nach der andern aufträgt und die vorhergehende jedes Mal erst trocknen läßt, ehe man die andere darüber bringt[243]), verdünnen und das Licht durchscheinen (und den weißen Grund hervorschimmern) lassen, so wird es eine Art Grau geben, das aber sehr verschieden von dem ist, welches aus der undurchsichtigen Mischung oder materiellen Untereinandermengung der drei Farben entsteht. Die Helligkeit oder Dunkelheit ist nicht in

243) Man kann auch gleich zwei von den drei Hauptfarben untereinandergemischt auf einmal auftragen und, wenn die Untermalung mit diesem Violett (Roth und Blau), Grün (Gelb und Blau) oder Orange (Gelb und Roth) trocken ist, die dritte Farbe (das reine Gelb, Roth, oder Blau) lasirend darüber legen; denn zwei reine Farben geben eine reine Mischung und durch die Durchsichtigkeit vereinigt sich damit auch die dritte rein.

Vergleich oder Verhältniß zu den durchsichtigen Farben zu setzen, wie das Weiß und Schwarz zu den undurchsichtigen; sie ist vielmehr eine Eigenschaft und eins mit der Klarheit und mit der Farbe. Man stelle sich einen reinen Rubin vor, so dick oder so dünn man will, so ist das Roth eins und dasselbe, und es ist also nur ein durchsichtiges Roth, welches hell oder dunkel wird, je nachdem es vom Licht erweckt oder verlassen wird. Das Licht entzündet natürlich ebenso das Produkt dieser Farben in seiner Tiefe und erhebt es zu einer leuchtenden Klarheit, die jede Farbe durchscheinen läßt. Diese Erleuchtung, deren sie fähig ist, indem das Licht sie zu immer höherm Brand entzündet, macht, daß sie oft unbemerkt um uns wogt und die Gegenstände in tausend Verwandlungen zeigt, die durch einen einfachen Auftrag (undurchsichtige Mischung) unmöglich wären, und Alles in seiner Klarheit läßt und noch erhöht. So können wir über die gleichgültigsten Gegenstände oft einen Reiz verbreitet sehen, der meist mehr in der Erleuchtung der zwischen uns und dem Gegenstand befindlichen Luft liegt, als in der Beleuchtung seiner Formen.« —

Ein schönes Beispiel, wie man die, perspectivisch gezeichneten und bereits mit den richtigen Lokalfarben im Licht-, Mittel- und Schattentone, möglichst naturgetreu geformten und gefärbten, Figuren eines Bildes, mittelst Lasirung von einander abheben und in Haltung setzen kann, so daß es scheint, als befänden sie sich in einem weiten Raume, von Luft und Licht umflossen, oder in Luftperspektive, — enthalten die Bemerkungen über das Lasiren, welche ich in den Miscel. von Meusel, Heft XX.[244]), angetroffen, und bei deren folgenden Mittheilung ich nur, an die Stelle des von dem Hrn. Verfasser »F.***l.« vorgeschlagenen Lasirfirnisses aus Mastix, Oel und Bleizucker (Malbutter) und des Firnisses aus Oel und Bleizucker, sowie des reinen Oels, womit man gewöhnlich die Farben zur Oelmalerei anzureiben pflegt, — aus den im Kapitel von dem Farben-Bindemittel angegebenen Ursachen, — einzig und allein den Farbenauftragefirniß aus Copaivabalsam und Wachs empfehle: »Ich theile meine Bemerkungen über die Art, ihn zu gebrauchen, hier mit, nicht um zu lehren, sondern andern Künstlern, die davon nichts wissen, eine Entdeckung mitzutheilen, welche sie, wie mich, mit Vergnügen bei ihrer Arbeit belohnen und, bei ihren mehreren Fähigkeiten, auch mehr als mich in den Stand setzen wird, ihre Produkte den besten Sachen, hinsichtlich der Ausübung, des Reizes und der Harmonie, gleich zu machen.«

Statt mit Oel, Malbutter und aller mit Oel bereiteten Firniße, reibe lediglich mit dem Firniße aus Copaivabalsam und Wachs, — dessen Bereitung ich im 3. Kapitel dieses zweiten Theiles beschrieben und der zu deckenden, wie zu mehr oder weniger durchsichtigen Farbenaufträgen einerlei vortreffliche Dienste leistet, — die trockenen Farben an, welche so

---

244) »Siehe auch das 2. Stück des teutschen Museums, Febr. 1784. S. 182. ff.«

entstehende Harzfarben sich, wie Oelfarben, auch in Blasen lange aufbewahren lassen und auf der Tafel und an der Wand, ohne Hülfe von Bleizucker u. dgl., geschwind genug trocknen.

»Male auf diese Art dein Bild fertig, nehmlich so viel du mittelst richtiger bestimm»ter Darstellung der Körper und ihrer Umrisse, aus welchen dein Gemälde zusammen ge»setzt ist, nur kannst. Laß dich wegen der Haltung und des sanften verblasenen Ueber»gangs in Licht und Schatten, oder von einer Partie zur andern, dabei nicht irre machen; »sondern blos der Ausdruck auf's Möglichste, von einer nach der Größe deines Gemäldes »genommenen Distanz wirkend, sei dabei dein Hauptstudium. Laß dich auch bei dieser er»sten Malerei von der Lust, es auszuführen, nicht verführen, sondern, wie gesagt, blos »der kraftvollste Ausdruck, der in deiner Seele lebte, sei dein Bestreben. Wenn nun dein »Bild auf diese Art gemalt, und auf eine weite Distanz, wie ein fertiges Gemälde in der »Nähe wirkend ausgeführt ist,« dann verfahre man mit angemessenen Farben, die mit dem Harzfirniß (aus Copaivabalsam und Wachs) sowohl ganz fein angerieben, als hinlänglich zu verdünnen sind, auf nachbezeichnete Weise, um durch transparente Ueberzüge einem Gemälde einen ähnlichen Zauber zu geben, als der ist, welchen eine Scene in der Natur durch die zwischen dem Beobachter und dem Gegenstande schwebende, nach den Graden der Entfernung mehr oder weniger durchsichtige, dichtere oder dunklere Luft hat, — oder durch welchen eine Naturscene, vermöge des warmen, glühenden und glänzenden gelblichen Sonnenlichtes, gleichsam verklärt wird, — oder auch, welchen der röthliche Glanz des Feuers, oder der bläuliche Schein des Mondes erregt: welcherlei Luft- und Licht-Wirkungen, als von Durchsichtigkeit begleitet und außer oder über dem Körperlichen vorgehend, nicht durch Einmischung einer Luft- oder Lichtfarbe in die Lokalfarben, sondern auch nur mittelst durchsichtiger Farben-Ueberzüge, die gleichfalls über den Gruppen blos zu schweben oder zu schimmern scheinen, am treuesten nachzuahmen stehen.

»Um mich, so viel ich kann, verständlich zu machen, will ich annehmen, ein Maler wolle auf einem Tische 6 oder 12 Zitronen, perspectivisch hinter einander und so, daß sie keinen Schatten auf einander werfen, in freier Luft liegend darstellen. Ich würde nun meine Luft, den Tisch und die Zitronen, jedes mit 3 Degradationen gemischter nöthiger Farbe so kräftig ausmalen und die Zitronen, die vorderste mit purem und die dahinter befindlichen mit immer wenigerem Weiß, unter die gelbe Lichtfarbe der Zitronen gemischt, so aufhöhen, überhaupt das Gemälde auf eine solche Kraft zu bringen suchen, daß es, aus einer gewissen Entfernung betrachtet, täuschte.«

»Wenn es nun trocken wäre, so bereitete ich mittelst des Harzfirnisses eine so dünne Lichtfarbe für die Luft, daß, indem ich damit über den ganzen Raum meiner Luft hinführe, der durchsichtige Dunstkreis des Aethers über der ersten Luftfarbe schweben würde. Eben diesen Dunstkreis würde ich über 3 der hintersten Zitronen und über eben so viel Platz

von dem Tisch, als zum Liegen der 3 Zitronen nöthig ist, auf gleiche Art ziehen und so den Standpunkt dieser Körper bestimmen. Den andern, zweiten oder dritten Tag würde ich die nehmliche Farbe, aber dünner (d. i. weniger Farbe und mehr Balsam-Wachsfirniß) wieder über den ganzen schon lasirten und getrockneten Theil des Gemäldes ziehen, und 2 oder 3 Zitronen, die nächsten an den lasirten, mit überfahren und auch wieder so viel von dem Tisch, worauf solche liegen. Also hätten die drei letzten Zitronen, der Platz auf dem Tisch, den sie einnehmen, und die Luft, worunter solche liegen, 2 Dickungen Luft; und die 3 vordern eine Dickung. So führe ich fort, bis an die 3 vordersten Zitronen, immer einen neuen Ton Luftfarbe über einige dem Hauptlichte nähere Zitronen zu ziehen, und also den Körpern, die am weitesten von dem Hauptlicht sind, durch wiederholtes Ueberziehen, einen immer dickern Luftraum geben. Nun nähme ich die schöne natürliche gelbe Goldfarbe der Zitronen, verdünnte sie[245]) zur durchsichtigen Lasur und überführe damit die 3 vordersten Zitronen, und je näher ich der ersten käme, die das meiste Licht hat, also auch die schönste Farbe erfordert, käme, desto mehr Farbe nähme ich zu dem Firniß; doch muß immer so viel Firniß dabei (d. h. die Farbe so flüßig) sein, daß die Sache, welche ich überziehe, durchscheint und nicht trübe wird. Mit gleich natürlicher Holz- oder Steinfarbe überführe ich den Tisch an dem Platz, wo diese Zitronen liegen, und den obern Lufttheil des Himmels mit schönerem Blau, oder wenn er wolkig ist, mit der nöthigen Wolkenfarbe. In diese Lasur nun malte ich meine Zitronen weiter aus, von der ersten, worauf das Hauptlicht ist, an, mit der gehörigen Farbe, besonders die hellste, welche ich durch starkes Aufhöhen immer runder und hervorstechender zu machen suchte, ließe es dann wieder trocken werden und zöge hierauf die letzte Hauptlasur darüber, nehmlich dieselbe Lichtfarbe des Himmels, welche ich am hellsten gewählt, mit welcher ich anfangs den Raum der Luft lasirte, und welche ich mit dem Firniß so sehr verdünnen würde, daß sie gleich einem Glase durchsichtig aufgetragen schiene. Diese Lichtfarbe würde ich überall, über alles, wohin nach meiner Einsicht und Austheilung das Licht fallen kann, so dünn ziehen, wie man ein Gemälde firnißt; an der einzigen Zitrone und dem kleinen Platz des Tisches ausgenommen, wo das Hauptlicht ist; da würde ich die wahre Farbe des Körpers eben so dünn, mit dem Firniß zur Lasur gemischt, überziehen.«

»Den Effekt solcher Bearbeitung wird jeder, der sich die Mühe geben wird, auf die gemeldete Art Etwas zu malen, selbst einsehen und mit Mehrerem suchen, auf diese Weise alle, auch noch so sehr zertheilte Objekte eines Gemäldes, jedes für sich und durch die letzte Lasur allgemein zusammenhängend, spielend hervorzubringen; und so, wie seinem Geiste das Studium seiner Kunst mehr Applikation und Nachdenken verschaffen wird, so wird seinem

245) Immer mit dem Balsam-Wachsfirnisse.

mechanischen Theile der Kunst das Verdrüßliche erleichtert und in ein angenehmes Spielwerk verwandelt werden. Es ist mir unmöglich, die Arten, zu lasiren, verständlicher und in allen Theilen weitläuftiger aufzuschreiben. Ein denkender Maler wird's leicht finden, und denen, die nicht denken, kann Niemand verständlich sprechen.«

»So wie man mit chinesischer Tusche immer einen Ton durchsichtig über den andern ziehet und auf dem weißen Papiere warme, reizende, wirkungsvolle, täuschende Zeichnungen durch den Pinsel lasirend hervorbringt, so verbreitet man mit verdünnten Farben über gemalte ausdrucksvolle Körper Wärme, Reiz und Leben. Es giebt Sachen, die an gewissen Orten 20 und mehr mal lasirt sind, und wo das sogenannte Schneid= oder Hauptlicht oft nur einer Erbse groß pur hingeworfen ist. In Rembrand's Köpfen kann man das sehen. Man kann jede Figur oder jeden sonstigen Gegenstand in allen seinen Theilen stückweise lasiren, und solchen nachher mittelst der Lokal=Luftfarbe, genommen nach dem Standpunkte, worauf man sich ihn denkt, dem Hauptheile, der ihn umfaßt, wieder einverleiben. So malten van der Velde und Andere in Wynands Landschaften die Figuren und der Letztere akkordirte sie in den Luftraum seines Planes, durch eine demselben angemessene Lasur, und so lebten sie mit seiner Arbeit in gleicher Harmonie. Man kann mit jeder Farbe, es sei, welche es wolle, lasiren, wenn man sie mit dem Balsam=Wachsfirnisse zum durchsichtigen Fluß mischt. Man kann 10 und mehrere Lasuren auf einander ziehen, wenn die erste nur eben trocken ist, ohne daß ein solches Harzgemälde einschlägt, oder wie sonst, trübe wird. Man kann diesen Firniß, womit man malt und in's Besondere lasirt, zugleich auch als Retouchirfirniß brauchen, und damit sehr bequem in's ganze Bild oder in einige Theile desselben malen. Man kann einer Partie seines Gemäldes, mittelst Lasirung und Beimischung einer gewählten Farbe, im Augenblicke eine andere Stimmung geben, und so mit einem einzigen Ueberzuge Abstände von der größten Wirkung hervorbringen. Kurz, einem denkenden Maler ist möglich, damit alle Effekte seiner Phantasie zu erzeugen. Man muß im Auftragen der Lasur behutsam und sauber sein, und sorgen, daß solche überall so gleich als möglich aufgetragen werde. Man kann sie mit zarten Borst=, Haar= und Fischpinseln, nach der Größe und dem Fleiß, den man an das Bild wendet, auftragen. Es giebt Oerter in den fleißig ausgeführten niederländischen Gemälden, wo kein Menschenauge die sorgsam aufgetragene Lasur sehen wird; in andern ist sie ganz sichtbar, sonderlich in großen Sachen. Man untersuche nur, und man wird's bald finden.«

»Oft nimmt man für Schmutz des Zufalls oder Verwahrlosung den verdorben scheinenden Ort eines Gemäldes, der mit äußerstem Genie, Ueberlegung und Kunst so von des Künstlers Hand überlasirt ward, um den Glanz seiner saubern Lichtfarben schimmernder zu machen. Man sehe den Rembrand an. Ein Brillant auf schwarzem Grund blitzt besser, als auf Silberstoff.«

»Uns schweben die manchfaltigen Theile vor Augen — äußert Hr. C. L. v. Hage=

dorn in seinen Betrachtungen über die Malerei, — die uns an einem beschatteten Mittelgrunde eines Adrian van der Velde, oder Wynants durch ihre Klarheit anziehen. Ein Schatten, den die vorwärts beleuchtete Heerde, die über demselben hervorsticht, unsern Augen entfernen möchte. Es gelingt ihr, aber nur so lange, bis wir unsere Augen an ihr ersättiget haben. Dann bemerken wir, wie alle diese kleinen Partieen, nachdem sie der Manchfaltigkeit ein Genüge gethan haben, unter einem gemeinschaftlichen Schatten oder Lichte (ich möchte die Glasirung, oder die letzte Decke sanfter und durchsichtiger Farben, bald hinzusetzen) vereinbart gegen einander wirken, und sich, nach dem Gesetze der Vertheilung, dem Hauptlichte gutwillig unterordnen lassen. Nur derjenige Künstler, der auf diese Maaße die Beleuchtung oder die Vertheilung des Hellen und Dunkeln mit allen darunter begriffenen Theilen in seiner Gewalt hat, wird die Gruppen und Figuren, die durch eine freiere Zusammensetzung, nachdem es der Inhalt erfordert, zerstreuet werden müssen, für das Auge wiederum sammeln« — und dieses kann wohl nur am besten mittelst Lasuren geschehen.

In obigen trefflichen Bemerkungen aus dem Kunstblatte über den ungemein nützlichen Einfluß des betreffenden Theiles der Göthe'schen Farbenlehre auf die Malerei, in's Besondere auf die Farbengebung oder das Colorit, war auch die Rede davon, daß man die Carnation oder Fleischmalerei ebenfalls nach dem Gesetze der geforderten Farbe ausführen könne und nur eine künstlichere Bearbeitung hierbei erfordert werde. Bei meinen Versuchen nach jenem so sehr einfachen und richtig führenden Prinzip ist mir, zu meiner nicht geringen Freude, die Anwendung desselben auch bei der Carnation gelungen. Ueber mein Verfahren theile ich Nachstehendes mit:

»Der Mensch ist, wie Göthe sagt, der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst! Um ihn zu verstehen, um sich aus dem Labyrinthe seines Baues herauszuwickeln, ist eine allgemeine Kenntniß der organischen Natur unerläßlich.«

»Die menschliche Gestalt kann nicht blos durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden, man muß ihr Inneres entblößen, ihre Theile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgene, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man Dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich als ein schönes ungetrenntes Ganze, in lebendigen Wellen, vor unserm Auge bewegt.«

»Die Farben der Naturkörper (bemerkt Hr. Dr. Schorn) sind durch die Substanz verändert und auf das Manchfaltigste gemischt, desto zarter, je feiner die Organisation — daher das Colorit des menschlichen Körpers das Schwerste der Farbengebung. Hier helfen keine subtilen Bestimmungen der Pigmente und Tinten, sondern praktisches Nachbilden der Natur und der Gebrauch möglichst einfacher Materiale[246]).«

---

246) Dr. Schorn. Studien der griechischen Künstler. S. 103.

Die Farbe der menschlichen Haut — dieses markige, saftige Weiß, das weder blaß noch matt ist, diese Mischung von Roth und Blau, die unmerklich durch (das Gelbliche) bringt, das Blut, das Leben — vollkommen täuschend nachzuahmen, fordert den Maler auf, alle seine Kunst aufzubieten und, wie Tizian, auf die Wahrheit der Farbenmischung sein Hauptaugenmerk zu richten.

»Wie in der organischen Natur sich alle Hauptfarben zerstreuen und, in zum Theil starken Oppositionen, auf der Oberfläche des Gefieders der Vögel, der Blumen, der Säugethiere u. s. w. vorfinden; eben so finden sie sich im Gipfelpunkte der Schöpfung, dem Menschen, auf das Zarteste, chemisch zu einer Einheit verschmolzen, so daß die feinste Mischung aller Farben, nach allen Richtungen derselben, den Zauber und Glanz der Hautfarbe des Menschen bilden.« (Göthe.)

Diese Hautfarbe ist von einer viel zu edlen, zarten und geheimnißvollen Natur, als daß man hoffen könnte, sie — die, ungeachtet ihrer scheinbaren Einfachheit, dennoch durchaus keine Elementarfarbe ist, sondern eine große Manchfaltigkeit von durchsichtig gemischten Tönen und zugleich eine sanfte Rauhigkeit (Pflaum), Weichheit und halbe Durchsichtigkeit der Haut verräth — schon durch eine, die Untermalung wieder ganz verschwinden machende, völlig deckende Uebermalung, d. i. durch eine bloße wiederholte undurchsichtige Mischung und Auftragung vieler, sehr verschiedenartiger, Tinten jemals vollkommen täuschend nachzubilden und dem Bilde die Wärme des Lebens einzuhauchen!

Das wahre Colorit des Fleisches verlangt vielmehr durchaus, daß man den beabsichtigten Haupt-Ton mit seinen abwechselnden Nebentönen durch die vereinigte Wirkung einer einfachen, lasirenden halbdurchsichtigen Uebermalung und einer hellern durchscheinenden Untermalung hervorbringe und dadurch zugleich der Carnation das Ansehen von Transparenz gebe, um so nebenbei auch die Weichheit des Fleisches auszudrücken. Nur auf diesem Wege gelangt man dahin: die Fleischfarbe so richtig und kunstreich auszuführen, daß man weder Trockenheit noch das Elementare der Farben bemerkt und die Kunst so versteckt wird, daß Alles mit der größten Leichtigkeit gemacht zu sein scheint, (— welche anscheinende Leichtigkeit bei einer so schwierigen Arbeit als das sicherste Merkmal gilt, daß der Maler auf dem Wege zur Vollkommenheit und Herr der Materie ist —) und daß man im Bilde, nach der Vollendung, nichts Geistloses, Mühsames und Ausgefeiltes wahrnimmt, daß vielmehr Alles leicht, Alles reizend ist und daß es doch mit eben der unmerkbaren Kraft gemacht zu sein scheint, mit welcher die Natur ihre Werke hervorbringt, kurz, daß das gemalte Fleisch so aussieht, als wenn es aus Blut, Fett, Feuchtigkeit, Muskeln und Adern zusammengesetzt wäre, und endlich, daß die Tinten nicht mit dem Pinsel aufgelegt zu sein, sondern im schönsten Schmelz aufgegossen und zusammengewachsen scheinen: welche Vollkommenheiten sich, nach Meng's Beurtheilung, in dem, für unnachahmlich gehaltenen, Colorit Tizian's und Correggio's sämmtlich erkennen lassen. —

Nur aus dem Gebrauch gehörig gemischter durchsichtiger Farben (Lasuren) zur Uebermalung und Ausmalung eines Carnationsgemäldes kann die Wahrheit des Tons und die Feinheit der Vollendung entspringen; denn die durchsichtige Mischung der Tinten ist ja das beste, wo nicht das einzige Mittel, die sonst unbändige Starrheit der Farben zu brechen, das Allgemeine, Elementare der Farbenerscheinung zu zerstören, diese zu vergeistigen, zu idealisiren, und zu bewirken, daß das Gemälde hinsichtlich des Colorits zu einem unverbesserlich schönen Werke der schönen Kunst werde: weil nur mit Hülfe eben solcher Farben-Transparenz der Kunstgeist den Stoff frei beherrschen kann. Diese durchsichtige Farbenmischung ist denn auch eine Hauptursache davon, »daß, so klar und frisch bei den größten Meistern, einem Tizian, Correggio, Van Dyk, Claude Lorrain rc. die Farben auch sind, es doch nicht »Farbe« ist, was bei uns zum Bewußtsein kommt; daß vielmehr, was wir sehen und denken, unendlich verflossenes Leben ist[247]).«

Dagegen muß nothwendig die Farbengebung stets mehr oder weniger fehlerhaft ausfallen und das Gemälde (mögen die Pigmente auch noch so schön sein), ein schweres, undurchsichtiges und materielles Ansehen erhalten, wenn man den verlangt werdenden Ton nicht durch die Vereinigung einer passenden, beim Uebermalen anzuwendenden, verdünnten, halbdurchsichtigen[248]) Farbe und einer durchscheinenden Unterlage hervorbringt, sondern sich zur Uebermalung, wie zur Untermalung, nur dick aufgetragener, ganz undurchsichtiger Farben, mit seltener oder unzweckmäßiger Anwendung der Lasuren bedient, und so »den Farben, mit ihnen liebäugelnd, wie ungezogenen Kindern, alle ihre Unarten läßt,« von denen sie nur durch Austreibung ihrer Widerspenstigkeit, mittelst Durchsichtighaltung, entwöhnt werden können. Undurchsichtige Farben sind durchgängig ganz trübe; sie werden nicht vom Lichte durchdrungen, sondern dieses bricht sich gleich auf ihrer Oberfläche.

Wenn demnach Mengs in seiner praktischen Schule der Malerei sagt: »daß Derjenige, welcher die Lichter der Körper, so, wie sie seien, und vorzüglich das Fleisch gut malen wolle, sich undurchsichtiger Farben bedienen und sein Gemälde gut impastiren

---

247) Tüb. Kunstbl.

248) »Durchsichtige Farben, in welchen die Klarheit so weit getrübt ist, daß ein Theil der Lichtstrahlen auf der Oberfläche des Farbenkörpers aufgehalten wird, und ein Theil den Farbestoff durchdringt, sind halbdurchsichtige, dem Opale ähnlich. Wie sehr diese Farben, und die richtige Anwendung derselben, in der Malerei Beachtung verdienen, erfährt der Künstler immer mehr bei genauerem Studium der Natur und bei weiterem Fortschreiten. Die Lehre vom Trüben, (welche Göthe in seinem Werke zur Farbenlehre mit dem, ihm eigenen, Scharfsinn aufgestellt, und auf welche schon früher der treffliche Mengs in dem praktischen Unterricht der Malerei, bei Erklärung des Colorits, hingedeutet hat), beruht darauf, und der Künstler, der diese Lehre gut inne hat, wird die Farben-Erscheinungen in der Natur mit Sicherheit auffassen, und in seine Gemälde übertragen.« (Dr. J. Roux. Die Farben. 1s Heft, S. 11 u. 12.)

müsse, damit die Körper geschickt würden, das Licht aufzunehmen und es den Augen hinreichend zurückzuwerfen,« so kann man diesen Grundsatz nur auf die Untermalung anwenden, wobei die Befolgung desselben allerdings sehr nöthig ist, nicht aber auch auf die Uebermalung oder die nachherige Ausmalung des Fleisches, als wozu im Gegentheil, wie gesagt, verdünnte, hinreichend durchsichtige Tinten (die das bei der Untermalung ausgetheilte Licht rc. genügend durchscheinen lassen) unumgänglich erforderlich sind.

»Correggio malte — heißt es in der hypothetischen Geschichte des Colorits in Göthe's Farbenlehre — zwar mit ausnehmend zarten blühenden Tinten, konnte aber doch im Licht weder die Wahrheit des Tizian, noch die Glut des Giorgione erreichen.« Den Grund hiervon glaube ich darin zu finden, daß Corregio sich zwar ebenfalls der Lasuren (durchsichtigen) Farben bei der Uebermalung bediente — (aus welchem Grunde er auch selbst in dem Glanze und der Wirkung des Inkarnats oft Alles überbietet, was sogar ein Tizian geleistet hat und weswegen er auch in seinem mächtig bezaubernden, klaren, durchsichtigen, höchstwirkungsvollen Helldunkel so unerreichbar scheint) — daß er aber, um die, bei ihm anzutreffende, außerordentliche Rundung der nackten Theile seiner menschlichen Figuren zu erreichen, gemeiniglich nach der Uebermalung, noch mit undurchsichtig gemischten helleren Tinten die Lichter noch erhöhet haben mag. Dabei mußte er dann natürlicherweise an der Wahrheit und Glut des Farbentons im Lichte etwas einbüßen, indem durch das so undurchsichtig zugemischte Weiß der vorhandene richtige, wahre und warme Fleischton zwar mehr erleuchtet oder erhellet, zugleich aber auch geschwächt, matter oder blasser wurde. Tizian dagegen konnte überhaupt wahrer und wärmer in den Fleischtinten deßhalb sein, weil er die helle Untermalung, mit einer einzigen dunklern durchsichtigen Tinte lasirend, sehr dünn übermalte, und die nöthige Hellung schon bei der Untermalung berücksichtigte, oder diese letztere für die Uebermalung einrichtete. Die mit Weiß undurchsichtig gemischten leichten Tinten der Untermalung konnten solchergestalt durch die Uebermalung hindurchscheinen und die richtigsten, warmen, sanften Lichttöne bewirken; denn das so gebrauchte (untergelegte) Weiß mußte nothwendig weit angenehmer, gelblicher werden, weil (nach Göthe) ein Weißes, das sich verdunkelt, das sich trübt, gelblich wird. Auf der andern Seite verzichtete Tizian mehr auf die vollkommene Rundung des Correggio. —

Ehe ich nun spezieller von der Nachahmung der menschlichen Hautfarbe rede, wollen wir sehen, wie die Natur, diese unsere erste Lehrerin, die Haut schildert. Diese Nachspürung und die hieraus erlangt werdende Einsicht in dieses Naturgeheimniß ist zu einer glücklichen Nachbildung durchaus nöthig.

»Wenn man, anstatt mit dem Tizian der schönen Natur selbst nachzustreben, nur jenem nacheifert, bleibt man allemal zurück. Das Urbild zur tizianischen Farbengebung findet sich in ihr. Die Vorzüge, die sich die Natur selbst vorbehalten hat, finden wir beim Felibien aus Erfahrungen angemerkt. Sie hat allein das Recht, uns in

der Austheilung der Farben zu rathen[249]).« Folgende Beschreibung wird uns über die Schilderungsweise der Natur in der fraglichen Beziehung den nöthigen Aufschluß geben.

»Die Haut, oder äußere Umkleidung des Menschen besteht aus mehreren übereinandergelegten Hüllen, wovon die unterste die eigentliche Haut heißt, und ihrer Struktur nach mit einem Filze zu vergleichen ist. Sie bildet ein bald dickeres, bald dünneres mit einer Menge von Gefäßen versehenes Gewebe. In diesen Gefäßen enden die äußersten und feinsten Spitzen der Nerven und Adern. Unter ihr liegt die sogenannte Fetthaut, welche ebenfalls an einigen Stellen dicker als an andern ist, und dazu dient, die Geschmeidigkeit der Muskeln zu erhalten. Ueber der eigentlichen Haut befindet sich die Netzhaut, eine schleimigte Substanz, welche unmittelbar unter dem äußersten Häutchen oder der Epidermis liegt, zu deren Ernährung sie bestimmt zu sein scheint. Da die oberste Haut sehr dünn und durchsichtig ist, so gibt eigentlich die Netzhaut dem Körper seine Farbe. Die Epiderme des Europäers und Negers ist einerlei; aber die Netzhaut ist bei diesem schwarz und bei jenem fleischroth. Die Epiderme läßt sich ohne Schmerz abschälen, ist schuppenartig und von ungleicher Dicke. Der Zweck ist vornehmlich, die Nervenspitzen zu beschützen, die außerdem bald abgestumpft werden würden. Da sie keine Feuchtigkeit durchläßt, so schützt sie zugleich den Körper vor dem Austrocknen. Zieht man sie von todten Körpern ab, so schrumpfen sie ein und verdorren. Auf ihr finden sich die Poren oder Schweißlöcher in bewunderungswürdiger Regelmäßigkeit einander gegenüber gestellt, durch deren Oeffnungen die feinsten Flüssigkeiten ausgeführt werden.« (Conversat. Lex.)

Da der menschliche Körper seine Farbe eigentlich von der halbdurchsichtigen Netzhaut hat und diese Fleischfarbe im Haupttone keine wesentlichen Verschiedenheiten zeigt, so ist es der Natur angemessen: bei der Abbildung auch nur eine Haupt-Lokalfleischfarbe als allgemeinen halbdurchsichtigen Ueberzug über eine, nach dem durch die Netzhaut schimmernden, mehr oder weniger gelblichen und röthlichen Weiß der Fetthaut und der sogen. eigentlichen Haut, sowie nach Licht und Schatten eingerichtete, Untermalung, anzuwenden.

Die unzähligen weißlichen, gelblichen, röthlichen, bläulichen und andern feinen Tinten, welche man bei einer nähern Betrachtung auf der Oberfläche des Menschen sieht, rühren blos her: von der beschriebenen Beschaffenheit der Haut, in's Besondere von der lebendigen Wellenbewegung, die wunderbar daraus entspringt, daß die gelblich-röthlichweiße Fetthaut und eigentliche Haut durch die, über ihnen liegende, dunklere fleischrothe Netzhaut überall, an manchen Stellen mehr oder weniger als an andern, hindurchschimmern, — ferner davon, daß das Blut, welches die Adern durchströmt, wegen des weißen halbdurchsichtigen

249) C. L. v. Hagedorn.

trüben Mittels der Aderngefäße und der Haut, auf dieser letztern sanftbläulich erscheint, — sowie von der Beleuchtung und andern, mit endenden Lasuren nachzuholenden, zufälligen Tinten, die z. B. von dem theilweisen Bräunen durch die Sonne, u. s. w. entstanden. Alle diese Nebentöne sind aber dem Haupttone des Fleisches so untergeordnet, daß sie in diesem verschwimmen. —

Bei der Untermalung der Fleischfarbe haben wir, wie gesagt, blos die gelblichweiße Farbe der Fetthaut, sowie die blaßröthliche Farbe der, darüber liegenden, eigentlichen Haut, — welche beiden Farbentöne zusammen, in ihrer halbdurchsichtigen Vereinigung, ein Gemisch von vielem Weiß, etwas Gelb und sehr wenigem Roth, mithin eine sehr blasse Orangefarbe, welcher zu dem Lichttone nur noch mehr Weiß zuzusetzen ist, bilden, — anzudeuten. Der Lichtton ist also blos durch mehr Weiß*) von dem Mitteltone unterschieden. Und zur Anlegung der Schatten nehme ich Grün aus lichtem Ocker und eben so viel Himmelblau (Ultramarin), welche sanft grüne Tinte ich, um die Haupttinte für den Schattenton zu erhalten, nur noch mit einem hinlänglichen Theile von der Tinte des Mitteltons vermische, weil die Lokalfarbe des Körpers auch im Schatten dieselbe bleiben und nur durch das Dunkel gedämpft werden muß. Die sehr helle orangefarbige Tinte für den Mittelton setze ich aus Kremnitzer-Weiß, hellgelbem Ocker und hellrothem Ocker (gebranntem lichten Ocker) oder Zinnober zusammen. Aus den drei Haupt- (Licht-, Mittel- und Schatten-) Tinten lassen sich nach Belieben schon vor dem Auftragen Zwischentöne bilden, indem man z. B. einem Theile der Lichttinte ebensoviel von der Mitteltinte, — und einem Theile von der Mitteltinte ebensoviel von der Schattentinte beimischt. Die Adern kann man mit einer hellröthlich-bläulichen Tinte aus hellrothem Ocker, Ultramarin und Weiß untermalen.

Wenn die mit den drei Tinten für den Licht-, Mittel- und Schattenton fleißig ausgeführte Untermalung trocken ist, dann überziehe ich das Ganze, d. h. diese drei Haupttöne und die aus ihrer Verbindung entstandenen Nebentöne, zur Nachahmung der Netzhautfarbe, mit einer einzigen sehr zarten Fleischfarbe aus lichtem Ocker, Zinnober oder hellrothem Ocker und Zinkweiß (das, weil es sehr wenig Körper hat, sich hierzu vorzüglich eignet, und zugleich außerordentlich dauerhaft ist), ganz dünn und gleichmäßig, dergestalt, daß durch diese durchsichtige Mischung der Tinten der Unter- und Uebermalung die Gesammtwirkung aller drei Hüllen der Haut ausgedrückt wird. Obgleich diese Lasurfarbe der Uebermalung in Masse dunkler aussieht, als die Fleischfarbe in der Natur ist, so wird sie doch durch die dünne Ausbreitung eben so hell, indem die hellern Tinten der Untermalung sie von Innen heraus erhalten, da der Ueberzug halbdurchsichtig klar ist. Die Epidermis, die oberste, vierte, Hülle der Haut, läßt sich aus der Ursache mit

*) Kremnitzerweiß.

Farben nicht sichtbar machen, weil sie ganz farblos-durchsichtig ist und also zur Färbung des Körpers nichts beiträgt; aber auch dieses letzte äußere Häutchen ahmt man dadurch nach, daß man über das fertige und trockene Gemälde den völlig durchsichtigen und farblosen Terpentinöl-Harzfirniß ausbreitet, der gewissermaßen die gemalte Haut ebensowohl gegen äußere Einwirkungen schützt, als die Epidermis die natürliche.

Eine Hauptsache ist, daß man beim Untermalen die lichten Deckfarben, beim Fleische das Kremnitzerweiß, nicht spare und vornehmlich die höchsten Lichter recht weiß aufhöhe, damit die hellen Tinten der Untermalung die halb durchsichtige und dunklere Farbe der Uebermalung so erhellend durchdringen, daß sie nicht matt oder zu sehr gedämpft, sondern in aller Frische und Lebendigkeit erscheinen, und man die zum Uebermalen dienende Lasurfarbe nicht mehr durch Deckweiß zu erhellen braucht, wodurch diese trübe und kalt oder geschwächt werden würde. Man hat nicht zu fürchten, daß das vorherrschende Weiß der Untermalung die Fleischfarbe grell machen werde; denn durch den hellgelblich-röthlichen transparenten Ueberzug wird es sehr sanft und warm. Indem die Licht-, Mittel- und Schattentöne der Untermalung mit der einzigen, nach der Natur gemischten, d. h. mehr oder weniger blassen, gelblichen, röthlichen oder bräunlichen, Fleischfarbe überall gleich dünn überzogen werden, dergestalt, daß sich die Uebermalung in halber Durchsichtigkeit mit der Untermalung vereinigt, (wobei durch eben solchen Ueberzug die bei dem Untermalen ausgearbeiteten Formen nicht unkenntlich werden, vielmehr kräftiger sich gestalten), erhält man, leichtbegreiflicherweise, unfehlbar naturgemäß eine allgemeine, kein Mißverhältniß zwischen den verschiedenen Tönen zulassende, Hauptlokalfarbe und zugleich unzählige Mitteltinten, welche durch die Abstufungen beim Untermalen vorbereitet sind. Die Lichter werden völlig rein und doch sanft, wie die Mittel- und Schattentöne mit der allgemeinen Fleischfarbe der Uebermalung bekleidet und nicht schneidend weiß sein; im Mitteltone wird die Fleischfarbe als Localton erscheinen, und die Schatten werden die Localfarbe auch noch erkennen lassen, dieselbe nur in ein angemessenes Helldunkel setzen[250]).

Die Schatten können nöthigen Falls nach der Uebermalung, wenn diese getrocknet ist, noch verstärkt werden, durch ganz dünnes lasirendes Uebergehen mit der grünen Tinte aus lichtem Ocker und Ultramarin, welche man, nach dem Trocknen, mit verdünntem hellro-

---

250) »Die Maler nennen diejenige verschiedene Lichtstärke, welche in der Eigenschaft der Körper beruht, das empfangene Licht in größerer oder geringerer Proportion zurückwerfen: Localton, d. h. wesentlicher Ton der Körper, diejenige aber, welche von stärkerer oder schwächerer Beleuchtung der Körper herrührt: Helldunkel, d. h. Licht- oder Schatten-Ton.« (Beuther.)

»Bei dem Wechsel des Lichts und des Schattens erhält sich gleichwohl die natürliche Grundfarbe (Localfarbe), bis sie endlich durch den Zwischenstand der Luft, und die Entfernung gleichsam überwältiget wird.« (Hagedorn.) Bei nahen Gegenständen findet also diese Ueberwältigung nicht Statt.

then Ocker (der mit der Fleischfarbe am nächsten verwandt ist und daher die Schatten mit derselben wieder in Uebereinstimmung bringt), gleichfalls lasirend überzieht, damit der Schatten durchsichtig bleibt und immer noch die Lokal-Fleischfarbe erkennen läßt. Die grünlich untermalten Schatten nehmen bei dem lasirenden Uebermalen mit der eigentlichen Fleischfarbe gleichsam von selbst den ihr angemessenen Ton an und werden z. B. gelblich-grau, wenn die Fleischfarbe gelblicher ist; röthlich-grau, wenn diese röthlicher ist, u. s. f.; immer aber wird diese Fleischfarbe so viel Roth enthalten, um das Grünliche der Schatten aufzuheben und in ein kräftiges Hellgrau oder vielmehr in ein leichtes Dunkel zu verwandeln, in welchem die drei Farben Gelb, Roth und Blau im Gleichgewicht stehen, und welche Schattentinte dann eben so unterschiedlich sein wird, als die Fleischfarbe verschieden ist.

Das Inkarnat oder das Roth der Wangen läßt sich am vortheilhaftesten erst dann mit Rosakrapplack oder rothem Carmin, welche letztere Farbe man auch wohl mit etwas Zinnober vermischt, (indem man das Roth mittelst des Farbenauftragefirnisses sehr verdünnt), lasirend angeben, wann die Uebermalung schon trocken ist, wo alsdann auch diese leichte Röthe durchsichtig und von innen heraus zauberisch erleuchtet erscheinen wird. Da die Wangen in der Regel nicht mit einem eintönigen Roth überlegt werden dürfen, sondern einzelne rothe Fleckchen mit hervorschimmernden hellern abwechseln müssen, so wird man die Natur auch in dieser Hinsicht auf die angegebene Weise am getreuesten copiren können, und dieses Roth wird sich auch, wegen der unterliegenden lichtern Fleischfarbe, so am kräftigsten ausnehmen.

Auf ähnliche Art kann man auch mit den Lippen verfahren.

Nicht weniger lassen sich nach der getrockneten Uebermalung auch die übrigen, von der gewöhnlichen Fleischfarbe etwas abweichenden, Nebentöne (wie z. B. der gelblichere Ton an der Stirn, auf den Backenknochen rc., wo die Haut über die Knochen gespannt ist; ferner die mehr oder weniger in's Röthliche spielende, goldige Fleischfarbe an der Schulter, da wo der Hals beginnt und ein sehr starker Muskel sich befindet, der mit einer fleischigern Haut, als am übrigen Halse überzogen ist; die Widerscheine u. s. w.) durch feine, durchsichtige Lasuren nachholen.

Daß nur sehr wenige Maler das Fleisch natürlich gemalt haben, kommt offenbar nur davon her, daß die andern von dieser höchst einfachen naturgemäßen Behandlungsart gar keinen oder nicht den richtigen ausgedehntesten Gebrauch gemacht, sondern sich nur darauf beschränkt haben, mit einer Menge von ungleichartigen, schon vor dem Malen fertig, undurchsichtig, gemischten und neben einander gesetzten Tinten die sehr einfachen und doch so zaubervollen, manchfaltigen und durchsichtigen Fleischtöne der Natur nachzubilden gesucht haben. Bei diesem widernatürlichen Verfahren war es allerdings verzweifelnd schwierig, ja ganz unmöglich, die natürliche Fleischfarbe täuschend nachzuahmen, weil diese Täuschung

nicht anders, als auf jenem, von der großen Lehrerin Natur selbst uns angewiesenen, einzigen Wege zu erstreben möglich ist.

Es kann nicht oft genug erinnert werden, daß die Untermalung, weil sie zur eigentlichen Modellirung der Formen und zur wirkungsvollen Vorbereitung des denselben angemessenen Colorits dienen soll, eine sehr wohl überlegte und höchst sorgfältige Ausführung bedingt. C. L. v. Hagedorn, in seinen Betrachtungen über die Malerei, Leipzig, 1762, hält den, auf der höchsten Stufe der Farbengebung stehenden, Tizian für würdig, in dieser Hinsicht den Gipfel der Kunst erreicht zu haben, weil er sich selbst nichts vergeben und seine angelegten Gemälde, oder was man die Untermalung nenne, mit der Scharfsichtigkeit eines Feindes behutsam überlaufen und sich dabei selbst streng beurtheilt habe, um in der Ausarbeitung (oder nach der lasirenden Uebermalung) Freunden und Kennern zu gefallen.

Andere, welche das Untermalte gewöhnlich bei dem Uebermalen mit undurchsichtigen Tinten ganz wieder überdecken, verwenden eben dieserhalb keine besondere Sorgfalt auf die Untermalung, die, streng genommen, so auch vergeblich wird. Lassen wir uns von Solchen nicht irre machen; wir versprechen uns von unserer Untermalung, die dadurch, daß wir sie auf die lasirende Uebermalung (mittelst der Durchsichtigkeit der letztern) einwirken lassen, erst den Charakter einer wirklichen, nothwendigen Untermalung annimmt, sogar mehr Nutzen als Jene aus ihrer undurchsichtigen Uebermalung und Untermalung zusammen genommen ziehen können.

Hat man die Tinten für die zu bearbeitende Partie, sauber (nach Maaßgabe des beabsichtigten Ausdrucks) neben einander gesetzt, so betupfe und überstreiche man sie mit einem Dachs- oder sanftem Fischpinsel, um dieselben, ohne sie durch Quälen ihrer Frische zu berauben, unmerklich in einander zu verschmelzen oder einfache und zarte Mitteltinten, milde und ruhige Uebergänge und eine beliebige Glätte zu bilden.

»Malt der Künstler (bei dieser Untermalung) nun noch in's Nasse, — lehrt Herr v. Quandt — erhöht er auf diese Weise die Lichter und verstärkt er die Schatten (letztere mit möglichst wenig oder dünn aufzutragender Farbe, damit in ihnen keine, falsche Lichtabspiegelungen verursachende, starke Erhöhungen entstehen), so entspringt daraus eine verschmelzende Vollendung, ein halb zufälliges, auf der Leinwand (oder Tafel, oder Wand) selbst hervorgebrachtes Spiel von Halbtinten und eine Zartheit der Töne, die sich so nie auf der Palette vorbereiten und ohne Vermalung hervorbringen läßt.«

Kommt dann auf eine solche — die Grundlage für das Licht und den Schatten, für das scheinbar Körperliche, Erhobene und Vertiefte und für ein harmonisches, dem Gesetze der Farbenforderung und überhaupt der natürlichen Färbung genügendes, locales Colorit in sich tragende, gediegene und saubere Untermalung eine transparente Uebermalung (aus der Ursache, weil die ganze Kraft der Farbe erst dadurch, daß Licht durch sie durchscheint, erregt wird und dann auch, weil es nur auf diese Weise möglich ist, die Farben, welche sich,

zur Bildung ihrer Harmonie oder des richtigen Lokalfarben-, Licht- und Schattentones fordern, auf einander wirkend gegen einander zu setzen), so daß man Farbe durch Farbe nach Erforderniß durchscheinen läßt, was Göthe mit Recht den höchsten technischen Vortheil in der Malerei nennt, wodurch die höchste physische und artistische Forderung befriediget werde: so entsteht, mit Herrn v. Quandt zu reden, eine bewunderungswürdige Reinheit, Wahrheit, Einfachheit, Energie und Durchsichtigkeit der Lokalfarben; »das nothwendige Einstimmige in der Schattirung [251])« und eine Pracht des Colorits, welche in Erstaunen setzt.

Diese durchsichtige Farbenmischung oder sichtbare, und bennoch fast unmerkliche, Uebereinanderlegung der Farben ist ins Besondere auch das einzige unfehlbare Mittel zur Darstellung des naturgemäßesten Schattens in der Malerei: zur Bewirkung, daß die Gegenstände auch ohne künstliche Beleuchtung, sich so vollkommen scheinbar gerundet aus der Bildfläche herausheben, und die Farben bei der Beschattung ihren eigenthümlichen Lokalton so deutlich behalten, »daß der Beschauer sich einer gänzlichen Täuschung hingeben kann, und es vergißt, daß er ein Gemälde vor sich hat,« — welches zu bewirken, der größten Meister größte Kunst war, wie der Herr Pfarrer Hoffmeister zu Kleinschmalden in Nr. 150 des allgem. Anzeigers der Teutschen, von 1834, sagt, welcher daselbst erläutert hat, daß schon die unburchsichtig zusammengemischten drei Urfarben von völliger Reinheit und Sättigung und in, der Qualität nach, gleichen Theilen, ein Schwarz geben, das — wie der Herr Professor J. E. Hummel zu Berlin in seiner freien Perspective, von 1824, bereits gelehrt, — nach Bedürfniß, auf der Palette den Localfarben beigemischt, einen weit richtigeren Schattenton hervorbringt, als Kohlenschwarz; weil solches gemischte Schwarz, da es aus den drei Hauptfarben in gleichqualitativem Verhältniß zusammengemischt sei, zu jeder Farbe eine gleiche Neigung habe; keine Farbe ganz verschlucke, sondern noch immer die Grundfarbe durchscheinen lasse, auch zu zart, zu wenig materiell sei, als daß sie, wie das Schwarze aus Verkohlung, die lichten rothen, gelben oder blauen Farben schmutzig und trübe machen sollte, vielmehr ihnen nur einen leichten Schattenton gebe, der sich dem Bläulichen nähere und sich nach Belieben verstärken und verringern lasse. Es ist aber bekannt, daß jedes Schwarz, namentlich auch das feinste aus den drei Urfarben, die Farben, mit welchen es unburchsichtig vermischt wird, zwar dunkler macht, ihnen jedoch damit zugleich ihre Reinheit und Klarheit benimmt, indem es dieselben stets mehr oder weniger beschmutzt; denn aus Gelb, Roth und Blau zusammen, so gemischt, entsteht, nach Roux, eigentlich nur ein Schmutz, weil alle rein gemischten Farben und alle Abweichungen derselben nur aus zweien der eigentlichen Farben entstehen können, die geringste Spur einer dritten aber das Lautere der Mischung stört. Folglich kann das aus den drei Hauptfarben un-

251) C. L. v. Hagedorn.

durchsichtig gemischte Schwarz, obgleich es kein eigentliches Schwarz ist, sondern diesem nur nahe kommt und von dem Bein= oder Kernschwarz himmelweit verschieden ist, nicht als naturgemäßeste Schattentinte gelten; es mangelt ihr an der nöthigen Reinheit, Klarheit und Durchsichtigkeit, welches Haupterfordernisse eines natürlichen Schattens sind, und die sich nicht anders erreichen lassen, als daß man nur zwei Farben undurchsichtig mischt und die dritte durchsichtig darüber legt, oder eine Farbe unterlegt und die beiden andern durchsichtig hält. Wollte man, um ein helles Gelb richtig zu beschatten, einem Theile der gelben Farbe irgend ein Schwarz beimischen oder dieses in dieselbe einmalen, so würde, nach einer sehr richtigen Bemerkung des Herrn v. Quandt, niemals Dunkelgelb, sondern immer nur ein schmutziges Gelbgrün daraus hervorgehen. Untermalt man aber das Gelb mit Violett (worin die zwei Farben Roth und Blau vereinigt sind) und übermalt es lasirend mit dem reinen Gelb (der dritten Farbe), so daß die drei Farben durchsichtig mit einander sich vereinigen, so hat man seinen Zweck erreicht. Daß ein gleiches Resultat auch bei der Beschattung des Rothen sich ergiebt, wenn man die Schatten mit Grün (Gelb und Blau) untermalt und das Rothe durchsichtig überher zieht, davon hat uns das Beispiel von dem Malen des rothen Gewandes nach dem Göthe'schen Grundsatze der Farbenforderung bereits überzeugt. Einen eben so richtigen Schatten erhält auch das Blau, wenn mit einer Orangefarbe (Gelb und Roth) untermalt und das Blau als transparenter Ueberzug gebraucht wird. Nicht weniger richtig wird eine grüne durchsichtige Localfarbe durch ein untergelegtes passendes Roth beschattet u. s. w.

Um bei landschaftlichen und andern Darstellungen das sogenannte Zurückweichen oder Zurückdrängen der entfernter liegenden Gegenstände, mittelst Ausdrucks der diese letztern nach der verschiedenen Entfernung mehr oder minder graubläulich erscheinen lassenden Luft, mächtig zu vermehren, sowie das Dunkel der Morgen= und Abenddämmerung rc. auszudrücken, dazu ist das aus den drei Hauptfarben verfertigte Schwarz vortrefflich, wenn man es nur nicht in die Localfarben der Körper einmischt, sondern es, mit vielem Harzfirniß (aus Copaivabalsam und Wachs) vermengt, ganz dünn zu durchsichtigen Ueberzügen anwendet, auf die Weise, daß man erst die ganze Darstellung nach der Luftperspective malt, d. h. die Schatten und Farben im Vordergrunde möglichst kräftig, und je weiter man in den Hintergrund gelangt, immer schwächer oder heller und bläulicher hält und alsdann, nach dem Trocknen eben so wie bei jenen Zitronen verfährt, nämlich dieses sehr verdünnte Schwarz gleichsam als verdichtete Luft, als grauliche Luftschichten aufträgt, und zwar so, daß die entferntesten Gegenstände die meisten Schichten und die näheren allmählig immer wenigere bekommen. Hierdurch werden der Mittel= und Hintergrund wirklich ganz mit dem so entzückenden lichten bläulichen Flor der Natur überzogen scheinen. Was dann durch die Ueberzüge etwa ein wenig zu undeutlich geworden ist, das kann man mit den Lokalfarben, so, wie es der natürliche Ton erfordert, leicht wieder auffrischen.

Wenn man eben diesem Produkt der drei Farben, diesem Schwarz, einen angemessenen Theil von dem, sehr wenig deckenden Zinkweiß beimischt, so läßt sich damit auch der Nebel, ebenfalls mittelst dünner Ueberzüge, gar leicht und täuschend ausdrücken.

Dergestalt kann man durch zarte Lasuren mit solchem Schwarz, unter Zusetzung einer oder der andern Farbe, jenen, über die landschaftliche Natur ausgegossenen und mit den verschiedenen Jahres- und Tageszeiten im Tone der Beleuchtung und Färbung abwechselnden, sanften Schmelz und Duft, wodurch die Landschaften so reizend sind, mit einer Wahrheit, wie sie dem Maler nur möglich ist, in Gemälden nachbilden, und ich müßte sehr irren, wenn Claude Lorrain (Gelée) sich nicht einer gleichen naturgemäßen lasirenden Behandlung bedient hätte.

In den Fällen, wo die Natur am Himmel Gelb und Blau, oder Roth und Blau mischt, ohne daß jene beiden Farben, wie bei Pigmenten der Fall ist, Grün, und die andern beiden Violett geben, z. B. in den Uebergängen eines abendlichen Himmels von dem reinsten Gelb oder Orange in ein tiefes, leicht von Purpur überflogenes Blau, — kann man indeß, nach dem Vorschlage des Hrn. Hoffmeister, das fragliche gemischte Schwarz auch in die Luftfarbe bei der Untermalung schon einmischen, welche man jedoch so hell halten wird, daß man noch mit einer dunklern Lufttinte überher lasiren kann.

Auch zur Mischung von Lokalfarben für andere Gegenstände kann man dieses Schwarz, gleich wie gemeines, gebrauchen; aber bei der gewöhnlichen Schattengebung muß es dem durchsichtig gemischten wirklichen Dunkel weichen.

Da, nach Göthe, die Farben durchaus als Halblichter, als Halbschatten anzusehen sind (weshalb sie denn auch, wenn sie vereinigt ihre specifischen Eigenschaften wechselseitig aufheben, ein Schattiges hervorbringen,) und die Farbenharmonie nur da anzutreffen ist, wo Gelb, Roth und Blau im Gleichgewichte gegen einander stehen; eine solche gleichmäßige Zusammenstellung der drei Farben aber in den meisten Fällen nicht durch gleichmäßige Austheilung oder Nebeneinandersetzung anzubringen ist, und auch ein solches Bild, eine Copie von einer solchen Naturscene, worin z. B. blos Grün (Gelb und Blau) herrscht und das Rothe ganz fehlt, wie im frischen Laube einer Baumgruppe, dennoch vollkommen harmonisch sein kann und muß, dieses also überhaupt auch von solchen Bildern verlangt wird, in denen an der Kleidung und in der Umgebung der Figuren nicht alle drei Farben einzeln neben einander in gleichem Verhältnisse angebracht werden können: so kann die durchgängige Harmonie der Farben eines jeden, auch noch so einfarbig oder so vielfarbig zu colorirenden, Bildes lediglich nur durch richtige Beschattung der Farben, d. h. durch Setzung dieser letztern, die nichts weiter als Halblichter oder Halbschatten sind, in richtiges Helldunkel, mittelst Uebereinanderlegung des Gelben, Rothen und Blauen in Klarheit, hervorgebracht werden, und zwar so, daß die herrschen sollende (Local-) Farbe über die von derselben zur naturgemäßen Schattirung gefordert werdende Farbe her zuletzt, transpa-

rent, lasirend geführt wird und dadurch jener übrige, untergelegte, Theil des zur Harmonie der Schattentöne der Localfarbe erforderlichen Farbenvereins herauswärts mit dem vollendenden Tone der Uebermalung in klare Verbindung tritt.

Durch die Anwendung dieses einzigen Grundsatzes wird die Erlangung eines allgemeinharmonischen naturgemäßen Colorits unglaublich erleichtert, ja sie ist sogar das alleinige Mittel hierzu, über dessen Richtigkeit ich mich auf die obigen, nähere Erläuterung gebenden, Beispiele von einem zu malenden rothen Gewande und von der Fleischmalerei berufe.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß man bei jedem einzelnen Gegenstande solche Farben von den drei Hauptarten für einander wähle, die hinsichtlich der Schönheit und Dunkelheit am nächsten zu einander passen.

Wenn die drei Farben Gelb, Roth und Blau außerdem auch noch nebeneinander, von jeder der Qualität nach gleich viel, an Gewändern und andern Dingen angebracht werden können, ohne dem Ueblichen oder der Naturwahrheit entgegen zu handeln, so verdoppelt sich nur die Farbenharmonie, d. h. es tritt alsdann die Harmonie halb zufällig auch von dieser Seite hinzu. Indeß befriedigt auch schon jene gewöhnliche einfache Harmonie glücklicherweise den Farbensinn[252]) vollkommen.

Bei fleißiger Uebung in dieser Art der Farbengebung wird sich gar bald der zauberhafte Schmelz durchsichtig vereinigter und täuschender Farben zu lieblich gerundeten Figuren gestalten, die sich aus dem Felde des Gemäldes scheinbar handgreiflich hervorheben.

Für die Wahrheit und Wichtigkeit des Grundsatzes: — daß die allenthalbige Farbenharmonie in jedem zu malenden Bilde nur aus der richtigen und klaren eignen Beschattung der Farben selbst, aus der Uebereinanderführung der dreierlei Farben in Durchsichtigkeit und gleichmäßiger allmähliger Abstufung derselben aus dem Hauptschatten bis in den Mittel- oder reinen Localton, und durch fast ganz unmerkliche Brechung der Lichttöne damit, alles dieses unter Veränderung der Töne nach den (auf der Schattenseite heller als den Hauptschatten zu untermalenden) farbigen und farblosen Widerscheinen[253]) und nach dem, eben-

---

252) »Farbensinn, Talent zur Malerei. Sinn für Colorit oder Harmonie in den Farben. Das Organ dieses Talents befindet sich an dem Stirntheile, welcher unmittelbar über dem mittleren Theile des Auges liegt. Es springt alsdann gewöhnlich der äußere Theil der Augenlieder sehr hervor.« (Gall's Schädellehre.)

253) Die, den gewöhnlichen Ton ändernden, farbigen Widerscheine, deren Helligkeit gemeiniglich zwar schon beim Untermalen zu berücksichtigen ist, aber auch nach der, sie färbenden, Lasirung nöthigen Falls noch verstärkt werden kann, sind weiter nichts als farbige Schatten, da die Farben überhaupt halbschattiger Natur sind.

Farblose Widerscheine, wie z. B. die von der, von dem gemeinen Tageslichte erleuchteten Luft herkommenden, erhellen nur den Schatten, wodurch dieser rückwärts verschwindet und die Täuschung bewirkt wird, als wenn der Körper wirklich, mit Luft und Licht umgeben, frei da stände.

falls blos beschattenden, Lufttone, entspringt, — zeugt folgendes, von C. L. v. Hagedorn angeführte, schöne Beispiel, wobei dieser gelehrte Kunstrichter wegen der, — mit den reizenden Wirkungen des directen und widerscheinenden Lichts verbundenen, — natürlichen, durchsichtigen klaren, helldunkeln harmonischen Beschattung der Gegenstände eines Bildes sogar die Schönheiten der Localfarben beinahe ganz vergessen hätte. Ich meine dessen, das Gemälde von der Calistro des van der Werf betreffende und so lautende Beschreibung: »Wie reizend ist nicht, durch Schatten, und Widerschein, und eine überall verbreitete Klarheit, die ganze Scene! Man glaubt hier, alles zu fühlen, was man wirklich fühlen würde, wenn man an einem heißen Sommertage in diese erquickende Wohnungen des Schattens versetzt wäre. Man athmet Erfrischung ein und willig hingerissen, verliert sich das Auge in den Büschen am Ufer, oder vertieft sich mit ihnen in dem Spiegel des Wassers.«

Das Naturgesetz, wonach die allgemeine Farbenharmonie in richtiger Beschattung oder durchsichtiger Vereinigung der drei Farben, gleichqualitativ, verbunden mit den, in Harmonie zu setzenden oder zu beschattenden, Localfarben, besteht, ruht auf den Eigenschaften des sinnlich wahrnehmbaren Lichts, welches, nach Herrn Field, nicht eine einfache Substanz, sondern eine Wirkung des Zusammentreffens zweier Elementarkräfte ist, deren eines das thätige Prinzip des Lichts, das andere leidend oder gegenwirkend und als das Prinzip des Schattens oder der Dunkelheit zu betrachten ist; die Farben (colores) aber sind, nach Göthe, Wirkungen oder Thaten des Lichts, Thaten und Leiden, also auch halblicht oder halbhell, halbschattig oder halbdunkel, wie das Licht selbst, das, wie gesagt, zum Theil thätig oder rein und zum Theil leidend oder dunkel ist; und wie zum Ganzen des Lichtes die Zusammenwirkung jener beiden Elementarkräfte, des thätigen und des leidenden Prinzips, gehört, so besteht auch die Harmonie oder der melodische Zusammenklang der Farben überhaupt, folglich auch der Farben (pigmente) eines Gemäldes ins Besondere, lediglich in dem beständigen gleichtheiligen Zusammentreffen von Gelb, Roth und Blau, Theils als thätige, oder als lasirend halb transparent zuletzt aufgetragene, Farbe (Localfarbe) und Theils als gegenwirkende, leidende, oder, als halb hervorscheinende, untergelegte, geforderte Farbe. Die Farbestoffe (pigmente) sind in der Malerei die Stellvertreter der körperlosen Lichtfarben (colores); ungeachtet dieser Verschiedenheit werden auch erstere gewöhnlich kurzhin Farben genannt.

Auch Hr. Field schreibt, mit Göthe'n übereinstimmend, die Farbe und was man in der Malerei Durchsichtigkeit nennt, vorzüglich dem Schatten zu und stellt den Grundsatz

---

Die farblosen Widerscheine sind bei der Unter- und Uebermalung nur heller zu halten, als der Hauptschatten ist.

»Der Ton der Reflexe (Widerscheine) hängt von den Localfarben ab, welche das Licht zurückwerfen, und können daher wärmer oder kälter, nur niemals heller als das directe Licht sein.

v. Quandt.

auf, welchen Derjenige, der ein guter Colorist werden wolle, nie aus den Augen verlieren dürfe: daß die Farbe des Schattens immer durchsichtig, und nur die außerordentlich hellen Gegenstände undurchsichtig seien. Dabei gedenkt er des Irrthums solcher Maler, welche die Farbe als lediglich dem Lichte (und nicht auch dem Schatten) angehörig betrachtet, und daher, indem sie Schatten nur als Finsterniß oder bloße Abwesenheit des Lichts, als Schwärze angesehen, zur Veränderung des Schattentones immer dieselbe Tinte angewandt hätten, während die Schatten in der That durch die Farbe (nicht durch das farblose Schwarz), und namentlich stets durch die der Lichter, durch die sie entständen, auf eine unendlich manchfaltige Weise verändert würden. Dieses, die nöthige Durchsichtighaltung und Färbung aller Schatten und die Transparenz der Localfarben aller nicht außerordentlich hellen Gegenstände, so wie die Veränderung des Schattentones nach jeder andern Licht- oder erleuchteten Localfarbe läßt sich nun zusammen unfehlbar durch einfache lasirende Localfarben-Ueberzüge über, nach der Verschiedenheit der wesentlichen Farben der Körper jedes Mal mit einem eben so verschiedenen Farbengegensatze verfertigte, hellere Unterlagen leicht ins Werk setzen.

Das Dunkel aus der durchsichtigen Mischung der drei Urfarben in höchster Sättigung ist zwar wegen seiner unermeßlichen Tiefe ganz farblos; aber durch den Mitgebrauch des Stellvertreters des Lichts in der Malerei, des Weißen, beim Untermalen läßt sich auch jede geringere Dunkelheit damit angeben, besonders wenn man die Localfarbe zur Bewirkung ihrer eignen Dunkelheit im Schatten mit anwendet, wie wir thun.

Uebrigens ist die durch die durchsichtige Mischung oder Ueberziehung von Deckfarben mit Lasurfarben erreichbare höchste Sättigung ein unschätzbares Mittel der Harzmalerei, um nicht allein das tiefste Dunkel einer Höhle oder dergl., sondern auch solche Gegenstände natürlich zu malen, deren Farbe so kräftig, so gesättigt ist, wie sie sich in einfachen Pigmenten nie findet. —

Von Tizian, der, wie die Alten, die ewigen Gesetze der natürlichsten Farbengebung streng befolgte, urtheilt Mengs: »In der Wissenschaft und Vollkommenheit des Colorits ist ihm gewiß Keiner (unter den Neuern) gleich gekommen; in diesem Theile der Kunst sind seine Malereien so vortrefflich, daß man seine Kunstgriffe nicht einmal erkennen kann, weil man durchaus bloße Wahrheit zu sehen glaubt.« So viel vermögen die durchsichtig regelmäßig gemischten Tinten. »Es hatte Tizian vorzüglich eine große Leichtigkeit, den Pinsel zu führen, ohne jedoch ins Nachläßige zu fallen.« Diese Leichtigkeit beruht auf den einfachen, in wenigen Augenblicken mit großen kühnen Pinselstrichen (womit er bekanntlich übermalte,) zu gebenden, lasirenden Ueberzügen über, mit größerer Mühe, »nach den besten Grundsätzen der Kunst«, untermalten Tinten; also verbarg er, der Forderung echter Kunst entsprechend, das Mühevollste und Künstlichste unter einem, seine Arbeit als ein durchgängig natürlich Leichtes und Einfaches erscheinen lassenden und doch zugleich zur feinsten Vollen-

dung gereichenden, dünnen Farbenschleier. Diese nur halbdurchsichtige Lasur-Decke veranlaßte ihn dazu, daß er, — wie, nach d'Argensville, ein italienischer Schriftsteller bemerkt, — um seine Kunst in Nachahmung der Wirkungen der Natur zu zeigen, allemal die hellen Partieen etwas stärker mit Weiß höhete, als es die Eigenschaft des zu gebenden Lichts erforderte; denn hellere Lichter als er in der Wirklichkeit sah, durfte er, um richtig nachzuahmen, gewöhnlich nicht etwa nach der Lasirung oder Vollendung des Colorits aufsetzen, wenn er von der Natur nicht abweichen wollte; — aber indem er, der dieser letztern stets genau folgte, sich vorbehielt, die hellern Lichttinten der Untermalung später durch die Lasurtinten der Uebermalung, welche durch jene nur hinlänglich kräftig erleuchtet werden sollten, bis zu dem natürlichen Grade von Helligkeit wieder zu mäßigen, so konnte er nicht zweckmäßiger verfahren, als er gethan. Ja, nicht blos etwas, sondern sogar noch einmal so hell, als die nachzuahmenden Lichtstellen waren, mußte er die seinigen untermalen, weil die halbdurchsichtige Lasurtinte diesen die Helligkeit um die Hälfte wieder benahm. So konnten selbst die lichtesten Partieen, bei all' ihrer Helle, nach der, hauptsächlich den Localton gebenden, sowie die Licht- und Schattentöne vollendenden, Uebermalung nicht grell, sondern nur sehr sanft und warm werden. Meng's weiteres Urtheil anbelangend: »Die Wirkung und die Stärke des Helldunkeln beständ auf seinen Malereien nicht in einer Dunkelheit des Schattens und Helle des Lichts, sondern in der geschickten Anordnung der eigentlichen Lokalfarben,« so muß man wissen, daß dieses schönste und wirkungsvollste farbige Helldunkel aus der Beschattung der — zuletzt aufgetragenen und schon deßhalb durchgängig (im Schatten nur weniger) sichtbar bleibenden — halbdurchsichtigen Lokalfarbe jedes einzelnen Gegenstandes, durch die, zur Vervollständigung der Harmonie derselben erfordert werdende, degradirend untergelegte, Tinte erweckt ist; denn so mußte nothwendig mit jeder Lokalfarbe zugleich auch das (bei ihrem Auftrage, durch ihre Vereinigung mit der Unterlage, erst vollständig entstehende) Hell-Dunkel wechseln, im Ganzen aber dennoch die Schatten der verschiedenen Lokalfarben des Bildes in einer allgemeinen, vollständigen Harmonie sich präsentiren, weil der Schatten überall mit den harmonirenden drei Farben gemalt worden, und es ganz einerlei, oder blos zufällig war, welche Lokalfarbe man, diese zuletzt mit einer Lasur gebend, damit zugleich verband, oder an ihm Theil nehmen ließ, wenn man nur auch die Untermalung schon danach eingerichtet hatte, wodurch jeder Schatten den Ton erhielt, der mit der Lokalfarbe übereinstimmte.

Auch Correggio, der, wie Apelles, seinen musterhaft vollkommenen Werken die höchste Grazie zu geben wußte, konnte nur durch eben solche anmuthige durchsichtige Lokalfarben-Beschattung nach jenem Hauptgrundsatze der allgemeinen Farbenharmonie sein entzückendes Helldunkel mit dem reizenden tizianischen Colorit, als aus diesem entspringend, vereinigen und, unter Beihülfe der Widerscheine, den Dingen eine täuschende Erhobenheit geben. »Die Kenntniß des Helldunkeln — schreibt Mengs — belehrte ihn, daß dicke und undurchsich-

tige Farben keinen natürlichen Schatten andeuten können. Er strebte also nach durchsichtigen Farben und einer Art zu lasiren, die das Dunkle wahrhaftig dunkelscheinend macht.« Diese wirkliche Verdunkelung seiner Lokalfarben kann, eben ihrer wahren Dunkelheit halber, keine andere sein, als die aus der harmonischen durchsichtigen Mischung der drei, zu diesem Behuf einander sich fordernden, Farben zu erlangende, weil blos eine oder zwei hiervon keine solche entschiedene Dunkelheit geben. Durch Hervorrufung dieses Dunkels zur hellern und dunklern Schattirung auf mehrbesagte Weise erhielt er, wie Tizian, das zum Ausdrucke der Körper gehörige Helldunkel. Ganz verschieden hiervon und doch damit eng verknüpft ist das allgemeine Helldunkel, wodurch ein Gemälde in Haltung gesetzt, d. h. jeder Theil desselben, durch perspektivische Zeichnung und durch Abstufung des Lichts und der Farben nach der Luftperspektive, in derjenigen scheinbaren Nähe oder Ferne gehalten wird, worin man ihn in der Natur sieht oder wahrscheinlich sehen würde. Sind demnach erst alle Theile zu dem allgemeinen Effekt, welchen man hervorbringen will, den Gesetzen der Linien-Perspektive gemäß, gezeichnet, dann kann jeder Körper ganz auf die oben bezeichnete Weise colorirt und beschattet oder in das spezielle Helldunkel gesetzt werden, nur ist hierbei zu beobachten, daß man Lokalfarbe, Licht und Schatten luftperspektivisch, nach der größern oder geringern Entfernung der Gegenstände von unserm Auge, sowie nach der verschiedenen Dichtigkeit der atmosphärischen Luft und nach den stärkern oder schwächern Widerscheinen abstufe, dergestalt, daß das, was zuvorderst steht, das meiste, hellste Licht, die kräftigste, reinste Lokalfarbe und den, nach der Stärke des Lichts sich richtenden, stärksten Schatten erhält, und das weiter Zurückstehende, in allen drei Stücken nach den Graden der Entfernung immer schwächer und verschwimmender, dabei aber doch nach der größern oder geringern Reinheit der Luft mehr oder weniger deutlich gemalt wird, auch daß man, damit aus dieser Verschwimmung in nicht bedeutender Entfernung noch keine gänzliche Formenverwirrung entstehe, vielmehr die Gestalten immer noch rund und nicht zu farblos oder zu finster erscheinen, oder damit man auch in dieser helldunkeln Schattenmasse die Gegenstände noch wohl unterscheiden könne, die herauswärts erhellenden, Widerscheine gehörig einspielen lasse; — die, das allgemeine Helldunkel vollständig machende, Lufttinte selbst wird erst alsdann, wann die Körper schon nach den Regeln der Luftperspektive fertig ausgearbeitet sind, dünn lasirend, auf die bereits angegebene Art[254]), aufgetragen. In diesem allgemeinen Helldunkel, welches Tizian nach dem schönen Vorbilde einer Traube mit vielen Beeren einzurichten suchte, hat Correggio die größte Meisterschaft bewiesen. Mit gründlicher Einsicht brachte Letzterer, um die Armuth der Palette an Lichtstoff geschickt zu verbergen, das hellste Licht nur sehr sparsam an, wodurch er dasselbe außerordentlich erhöhte und zu-

---

254) S. vorn die Beschreibung, wie man z. B. Zitronen, welche hintereinander liegen, durch Auftragung von Luftschichten hervorheben und zurückdrängen kann.

gleich dem Auge ungemein schmeichelte, das lieber auf großen helldunkeln, durch Widerscheine gelichteten Massen, sich sammelnd und das Licht suchend, ausruht, als von zu vielem, über das ganze Gemälde ausgestreuten, Lichte sich entbinden und blenden läßt. »Er stellte daher seine Gegenstände so auf, daß nur ein kleiner Theil derselben beleuchtet ward, dergestalt, daß nur die Hälfte seiner Figuren im Licht und die andere Hälfte im Schatten stand. Weil aber der Mensch überhaupt kein Freund der Finsterniß ist, so fühlte er, daß die Widerscheine zur Annehmlichkeit eines Werks sehr Vieles beitragen. Dieses brachte ihn auf den Gedanken, vermittelst der Widerscheine die Schatten zu unterbrechen, so daß er, mit wenigen Lichtern und vielen Reflexen, (angenehme Ruhe und sanfte Bewegung ausdrückende) große Massen und wenige kleine Theile erhielt, und es gelang ihm dadurch, daß die Gegenstände sich von einander absonderten, ohne etwas Hartes an sich zu haben, und dies ist es, was seine Werke angenehm macht. (Mengs.)« —

Daß man gleich mit dem ersten Farbenauftrage die Untermalung vollende, ist nicht immer möglich und auch nicht nöthig; man muß vielmehr überall, wo es erforderlich ist, durch wiederholte Uebergehung der trockenen Farben mit (der Untermalung zukommenden) frischen Tinten nach und nach verbessern, die Lichter mehr erhöhen, die Schatten mehr verstärken, die Formen feiner und kräftiger ausbilden, die Umrisse verschwindender machen u. s. w., überhaupt so lange an derselben arbeiten, bis sie, die Untermalung, ihren angedeuteten wichtigen Zweck zu erfüllen verspricht. Die Harz- (Balsam-Wachs-) Farben eignen sich auch hierzu ganz ungemein gut, weil sie sehr bald trocknen, ohne einzuschrumpfen, und jede neue Farbenlage mit der vorhergehenden sich so leicht und innig verbindet, als wenn die untere noch frisch wäre; dabei bleibt jede Tinte rein oder ändert den ihr beim Auftragen gegebenen Ton nicht, und wir haben also die Freiheit, so viel Lagen zu geben, als uns gutdünkt. Um das Oel zum Anfeuchten eines zu übermalenden Oelbildes zu entbehren, schlägt Herr Fernbach denselben Balsam (von dem Copaivabaume), aus welchem unser Farbenauftragefirniß größtentheils besteht, vor, weil sich derselbe, bis auf einen unbedeutenden, für Gemälde und Farben unschädlichen Harzantheil verflüchtige. Eben so unschädlich ist auch das klare wenige Wachs, welches mit dem flüßigen Harze unsern Firniß bildet. Man thut wohl, wenn man mit nicht zu dicken Farben untermalt, damit man sie egaler ausbreiten und feiner verschmelzen könne. Bei dem wiederholten dünnern Auftrage bleibt ein noch Ungeübter eher Herr seiner Arbeit; er läuft dann nicht so leicht Gefahr, die Schatten zu sehr zu impastiren oder Unegalitäten in denselben zu veranlaßen, die auch nach der Uebermalung noch sichtbar bleiben, ja noch mehr hervortreten und durch falsche Lichtspiegelungen den schönen Effekt des Uebrigen stören würden; und indem er dagegen die Lichter allmählig verstärkt und die deshalbigen neuen helleren Tinten immer weiter und weiter vom Hauptschatten entfernt anbringt und nach den Seiten hin bis ins Unmerkliche vertreibt, so wird er, unter genauer Beobachtung des nachzubildenden Gegenstandes und jener allgemei-

nen Grundsätze der Farbengebung, wozu dann auch die richtige lasirende Uebermalung gehört, endlich dahin gelangen, die Rundung der Figuren aufs Höchste zu treiben und die schönen Formen zugleich mit dem schönsten Colorit und Helldunkel zu versehen. Uebrigens kömmt es nicht so genau darauf an, wie man die Farben (undurchsichtig und durchsichtig) aufträgt, vielmehr kann in dieser Hinsicht Jeder seine eigne Manier haben und dieselbe auch, nach erlangter Erfahrung, durch immer bessere ersetzen; aber die durchsichtige harmonische Mischung der Farben selbst, die Richtigkeit der, aus der Untermalung und lasirenden Uebermalung zu erweckenden, Töne, die zum wahren Formenausdruck und zur natürlichen Färbung und Beleuchtung gehören, ist gewissen bestimmten Gesetzen unterworfen, die man genau zu studiren und zu befolgen hat, wenn man nicht fehl gehen will. —

Durch eine solche lichte, im Schatten zugleich leichte, Untermalung und transparente dunklere Uebermalung, Beide nach jenen Grundsätzen ausgeführt, werden in einem Bilde Licht, Farben und Schatten geistig klar, jugendlich heiter und rein und kräftig auf das Innigste zur Naturwahrheit mit einander verwoben, und wir an die Worte Hagedorns erinnert: »Ich bin bereit, einen forschenden Blick auf das reizende Schauspiel der Natur (und des naturgetreuen Bildes) zu werfen. Welcher Reichthum des Lichts und der manchfaltigen Farben, und wie willkommen ist uns der Schatten mit seiner Klarheit! Nöthig für die Ruhe des Auges, ergötzend durch den Zufluß des zurückprallenden Lichts (im Bilde das Uebermalte durchdringend, mit dem hell Untermalten sich vereinigend, und von da wieder zurückstrahlend)! Nun können wir einzelnen Gegenständen Licht und Schatten, aber auch ihre eigenthümliche (Farbe) Helle und Dunkelheit absehen. Wie mäßigen sich diese wechselsweise für das einstimmige Ganze! Je besser nun der Künstler in dieser Hinsicht täuscht, je mehr rühmen wir von ihm, daß er die Farbengebung bis zur Zauberkraft erhöhet habe: und die Tiziane werden in dem Tempel des Geschmacks den Raphaelen zugesellet.« —

In jene Rezension über Hrn. Bouviers Anleitung zur Oelmalerei (in welcher letztern zum gewöhnlichen Gebrauch gebleichtes Mohnöl, und mit Silberglätte, Mennige, Umbra und Marienglas abgekochtes Leinöl, ein geschwinder trocknendes, aber braunes s. g. Trockenöl, vorgeschrieben sind) hat Herr von Quandt auch die Bemerkung aufgenommen, daß die so ausgezeichnet nützliche Methode der lasirenden Ausführung der Gemälde, die Zueignung dieses höchsten Vortheils in der Malerei, neuern Künstlern bisher nie in dem Grade habe gelingen wollen, wie den alten Meistern, die wahrscheinlich ein leichter trocknendes, durchsichtigeres und reineres (und ich darf hinzusetzen: auch weit dauerhafteres) Bindemittel oder Farbenträger gekannt hätten. Möchte es uns doch nun gelungen sein, diesem so dringenden Bedürfnisse, durch die geschehene Beschreibung eines gleichgeeigenschafteten, harzigen Farbebindemittels, welches zur praktischen Anwendung der Götheschen Farbentheorie, in deren Sinne schon die Alten und unter den Mittelalterlichen Tizian, Correggio u. A. ge-

arbeitet, wirklich unentbehrlich ist, gründlich abgeholfen zu haben. — So viel ist gewiß, daß das, was Hr. Hoffmeister noch im Jahre 1834 von der Oelmalerei gesagt hat, — nämlich: »daß sich mit dieser vorzüglichsten Art in den meisten Fällen die Natur am treuesten nachahmen lasse, indem ihre Farben die größte Frische hätten und das meiste Leben athmeten, man auch in ihr die größte Zartheit erreichen könne und die höchste Kraft« — nun auch, und zwar in einem noch höheren Grade, von der Harzmalerei gilt, bei welcher das Farbenbindemittel aus Copaivabalsam und Wachs auf die beschriebene Weise bereitet ist. Ja, nur ein solches, genügend flüssiges, ganz geschmeidiges und sehr bald trocknendes, die Farben sogar bei hundert und mehrmaligen Aufträgen nicht trübendes und nicht verschrumpfen lassendes, auch mit denselben Jahrtausende lang dauerndes Harzbindemittel kann den von dem Hrn. v. Rumohr, diesem vielerfahrnen Kunstkenner, vermißten alten Farbenträger völlig ersetzen; das Demselben sehr genau bekannte Oel, selbst das aufs Beste zubereitete, vermag hingegen diesen Ersatz ein für alle Male nicht zu gewähren. Denn nach der Erfahrung von Jahrtausenden, die vorübergegangen sind an jenen ägyptischen und römischen Malereien, in denen bei chemischen Untersuchungen ein balsamisches Harz, mit etwas Wachs vermischt, gefunden worden, widersteht ein solches Mischmittel sicher der Luft. Das Oel aber, folglich auch ein jedes damit gemaltes Bild, unterliegt der Zerstörung durch die Luft nach wenigen Jahrhunderten, wenn es lange dauert. Herr Franz X. Fernbach in seiner »zeitgemäßen Schrift für Künstler und Kunstfreunde über Kenntniß und Behandlung der Oel-Farben, München, 1834,« urtheilt, kurz zusammen begriffen, wahrheitgemäß hierüber also: Es sei sehr zu wünschen, daß man ohne Oel so schöne Gemälde ausführen könne, die man, bei dem dermaligen Stande der Kunst, nur mit Oel zu malen vermöchte, da das Oel allein an der so baldigen Veränderung der Oelgemälde die Schuld habe und um so mehr nachtheilig auf die Haltbarkeit der Farben wirke, wenn auf fetten, reinen Oelfarbengrund gemalt und mit sehr verdünnten oder viel Oel enthaltenden Farben, wohl gar wiederholt, übermalt würde, wodurch auf die Gemälde immer mehr Schichten von Oel kämen, das doch aus obiger Ursache so viel als möglich dabei vermieden werden sollte, welche Meidung aber unmöglich ist, wenn man mit Oel ein Bild oftmals lasirend &c. übermalen soll, ohne überschüssiges Oel zu versammeln, welches, zumal wenn es dick oder ranzig sei, Oelsäure bilde, und die sei es, welche auf die Farben chemisch zersetzend einwirke. Bekanntlich löse sich diese Säure, wie ihre Salze, leicht in Weingeist auf, und daher auch die günstige Wirkung des Weingeistes beim Reinigen der Oelgemälde. Wegen der Schädlichkeit des Oels bedient er sich schon seit vielen Jahren zum Anfeuchten der zu übermalenden trockenen Oelfarben eines Harzfirnißes (aus Gummie Sandarak und Mastix, in Alkohol — d. i. in von geschmolzenem salzsauren Kalke abgezogenem Weingeist — aufgelöst und mit einigen Tropfen Copaivabalsam vermischt,) um wenigstens zu solchem Behufe das Oel nicht nöthig zu haben. Zu dergleichen Verbesserun-

gen in der Malerei, die so deutlich für den Vorzug der Harzmalerei sprechen und wozu auch Grundirungen der Leinwand und Holztafeln ohne Oel, sowie bessere Zubereitungen der Farben gehören, hat diesen hochachtungswerthen Künstler, nach seinem Vorworte, besonders ein zweijähriger Unterricht in der Chemie und Physik, den er an der Universität zu Landshut genossen, in den Stand gesetzt. Um so eher darf man den Worten dieses erfahrnen und gewissenhaften Mannes, der Maler und Chemiker zugleich ist, und darum bei seiner Unbefangenheit so gründlich urtheilen konnte, trauen, wenn er, in Uebereinstimmung mit Andern, auch noch das bemerkt: Unter diejenigen Körper, die den Sauerstoff der atmosphärischen Luft (welcher in der Natur eine mächtige Rolle spiele, den fünften Theil der Luft ausmache, ohne welchen kein Thier und keine Pflanze leben und kein Körper brennen könne,) an sich zögen und damit sich verbänden, gehöreten vor allen die fetten Oele, die dadurch zersetzt würden, und womit auch die Farben, denen sie als Bindemittel dienten, bedeutende Veränderungen, Zerstörung erlitten. Eine genügende Erläuterung dieser schädlichen Einwirkung des Oels auf die Farben und Gemälde enthalten folgende, vor einigen Jahren durch das Tübinger Kunstblatt veröffentlichte, Bemerkungen aus Fiorillo's Nachlaß:

»Das Oel besteht aus Wasserstoff, Kohlenstoff und Sauerstoff, und seine natürliche Tendenz, mit dem Sauerstoff der Atmosphäre sich zu verbinden und das Licht zu absorbiren, bewirkt, daß es eine langsame Verbrennung erleidet, die von der eigentlichen Wirkung des Feuers nur durch die Länge der Zeit, die sie erfordert, verschieden ist. Das erste Resultat dieses Absorbirens ist ein mehr oder weniger schwarzes Harz; nach und nach verliert es seinen Wasserstoff, der eine neue Verbindung bildet, und zuletzt seinen Sauerstoff, der sich mit der Kohle vereiniget. Diese sehr feine Kohlenlage ist Dasjenige, was mit der Zeit die schönsten Oelmalereien verdunkelt. Der zweite Grad der Verbrennung ist die Kohle selbst, welche den ununterbrochenen Einwirkungen der Luft und des Lichts ausgesetzt, den Sauerstoff der Atmosphäre an sich zieht, Kohlensäure bildet und zuletzt verschwindend, dem Gemälde ein staubichtes Ansehen hinterläßt, das heißt, sie mit einem leicht zerreibbaren Staube bedeckt; ein Phänomen, das wir täglich an den noch so gut verwahrten Gemälden wahrnehmen. Die Metalloxyde, welche man als Farben anwendet, werden mit der Zeit, oder während des Zeitraums der Verbrennung, von dem eben geredet worden, durch das Oel eines Theiles ihres Sauerstoffes beraubt, und die Substanz nimmt ihre natürliche Farbe und ihren alten metallischen Charakter wieder an. Vorzüglich aber werden die Blei- und Eisenoxyde durch den einfachen Zutritt des Lichts wieder desoxydirt, und nehmen verschiedene schwärzliche Tinten an. Aus diesen Prinzipien, deren Richtigkeit nicht bestritten werden kann, geht hervor, daß wir von einem Ueberzug von Oel über ein Gemälde (folglich auch von dem Malen mit Oel selbst) nur einen leicht vorübergehenden und täuschenden Effekt hoffen können. Die Harmonie des Tons, den der Künstler im Augenblicke der Erschaffung seines Werkes beabsichtigte, verschwindet nach und nach; die Tinten verdunkeln,

oder um sich richtiger auszudrücken, verbrennen in gleichem Verhältniß mit ihrem Alter. Noch schlimmer ist es, wenn man zu fetten Firnissen seine Zuflucht nehmen will. Diese werden zwar die Metallfarben neu beleben, allein diese Wirkung, verbunden mit der fortschreitenden Verbrennung des Oels, giebt den Gemälden einen schwärzlichen Ton, und beschleunigt den Untergang des Kunstwerks.«

Vielfältige Erfahrungen bestätigen das hier über den zerstörenden Einfluß der Luft auf die Oelfarben Gesagte. »An alten (Oel-) Bildern, die auf Leinwand gemalt waren, habe ich bemerkt, sagt Ph. Hackert, daß nicht allein der Vitriol[255]), der sich öfters in den Farben befand, die Bilder schwarz gemacht, sondern auch, daß die Luft, die das Oel ziemlich aus den Farben herausgezogen hatte, so daß sie durch die Leinwand durchstreichen konnte, daß die Luft, sag' ich, die (Oel-) Farben schwarz gemacht hatte.« »In frühern Zeiten — spricht Herr Professor Dr. Prange — und ehe der Mastixfirniß allgemein bekannt wurde, sind viele Gemälde durch einen Ueberzug von Oel verdorben worden. Nicht genug, daß man reines Oel dazu nahm, brauchte man sogar Leinölfirniß, der ein Absud mit Bleikalk ist, womit man die kostbarsten Gemälde, sowohl in Italien als Deutschland, verschwenderisch überzogen hat.« »Verhärten sich Saamenöl oder Oelfirniß auf Gemälden, so entstehen — wie ferner Herr Dr. Lucanus versichert — daraus braune, undurchsichtige, hornartige, oft auch zusammengeschrumpfte Decken.« »Viele (Oel-) Bilder (auf Leinwand) hat man, in dem fälschlichen Glauben, ihnen dadurch neuen Saft zu geben, auf der Rückseite mit Oel bestrichen, durch das durchgedrungene Oel aber (denn die Oele durchdringen leicht die mit ihnen in Berührung kommenden Körper und benetzen sie stark, ohne sie zu erweichen) sind diese Gemälde auf mehr als eine Weise verwüstet worden.« (Göthe.) Die Frage: »Warum viele Oelgemälde verdunkelt sind und Risse bekommen haben?« beantwortet Hr. Prof. Dr. Roux also: Wenn man bei der Untermalung eines Oelbildes die Farben mit zu vielem fetten Oele aufträgt, was mehrere Maler deshalb thun, weil die Pigmente so mit dem Pinsel leichter zu handhaben und in einander zu vertreiben sind, so sondert sich das überflüssige Oel von den Farben, tritt auf die Oberfläche des Gemäldes und bildet daselbst eine, die Untermalung verdunkelnde Haut. Die Farben, welche im Oele gleich vertheilt waren, gehen zusammen und erhalten andere Wirkung. Viele Künstler, wenn sie diese Haut getrocknet finden, halten die ganze Untermalung für getrocknet und malen frisch darüber, wodurch die noch nicht ausgetrocknete Unterlage bedeckt und der Luft entzogen wird. Da nun bei diesem doppelten Malen auch zwei Lagen von Farben über einander kommen, wobei keine Verbindung Statt findet, so muß die obere Lage, oder die dünnere Uebermalung, welche der Luft ausgesetzt ist und darum am frühesten trocknet, auch zuerst Risse bekommen, weil die getrocknete härtere, über der

255) Weißer Vitriol wurde oft gebraucht, um das Oel trocknender zu machen.

Untermalung entstandene Oelhaut, nicht genug nachgiebt. Viele Maler brauchen beim Uebermalen das schneller trocknende, unter ihnen so beliebte, mit Silberglötte abgekochte Trockenöl, oder die bekannte, mit Bleizucker versetzte Retouschirbutter; und die Beimischung von Blei=Oxyd befördert, der Erfahrung gemäß, die Bildung von Rissen; ein Umstand, der sich wohl theils aus dem dadurch hervorgebrachten schnellen Trocknen, theils auch vielleicht daraus erklären läßt, daß das eingetrocknete Leinöl, wenn es Blei=Oxyd enthält, weniger Zähigkeit besitzt, als ohne dieses. Im Verlauf von Jahren trocknet die Untermalung vollständig aus, und durch ihre Zusammenziehung entstehen neue tiefere und längere Risse, die auch die dünne Uebermalung mit durchbrechen. Ist der Grund ein nachgebender, so entstehen Runzeln, wenn den Farben zu viel fettes Oel beigemischt wird, weil alle diese Oele beim Trocknen zusammengehen. Die Oelhaut über der Untermalung wird dicker, wenn man auf eine, mit sehr fetter Oelfarbe grundirte Fläche untermalt, und die Farben werden dadurch noch mehr getrübt. Wenn schon reines, den Farben beigemischtes, Oel das Verdunkeln der Gemälde bewirkt, so wird es noch mehr durch erwähnte Trockenöle befördert, weil dieselben Blei=Oxyd enthalten.« »Wenn wir nun — sagt Roux an andern Orten weiter — die Gemälde aus verschiedenen Zeiten und Schulen in Hinsicht auf gediegene und klare Malerei sowohl, als in Bezug auf längere oder kürzere Erhaltung betrachten, wenn wir uns überzeugt haben, daß zu gleicher Zeit lebende Maler vollkommene und unvollkommene Technik ausübten, und wie wenig später lebende Künstler ihre berühmten Vorfahren in diesem Zweige der Malerei zu erreichen suchten, so drängt sich uns unwillkührlich die Ueberzeugung auf, daß alle in früher und späterer Zeit lebende Maler, deren Bilder verdunkelt und entfärbt sind, um vollkommene Mittel und deren gehörige Anwendung wenig bemüht waren; denn das Nichtverbleichen und Nichtnachdunkeln der Farben, was wir an den Gemälden von frühern großen Meistern und auch an mehreren von später lebenden Malern bewundern, kann wohl nicht Zufall herbeigeführt haben. Als ich in einer der bedeutendsten Gemälde=Gallerien arbeitete, sah ich daselbst nur wenige Jahre vorher ausgeführte Oelbilder, an welchen die Farben theils schon verblichen, theils ganz schwarz geworden waren, und so viele kleine und große Risse bekommen hatten, daß man nur in einiger Entfernung schwachen Schimmer der Malerei erkennen konnte. Seit länger als einem Jahrhundert haben die Maler sich um die nöthigen Bindungsmittel ꝛc. nicht sehr bemüht (Rubens und einige Andere ausgenommen). Darum sind nur wenige schöne Gemälde aus dieser Zeit vollkommen erhalten, und manches an sich treffliche Kunstwerk ist dunkel und ganz unscheinbar geworden. Selbst an vielen Gemälden späterer Künstler, wie z. B. an Portraiten des trefflichen Graff, sind schon jetzt die Farben theils zersprungen und verblichen, theils völlig nachgedunkelt.« Von der Oelmalerei hat endlich auch Graf Caylus[256])

256) Im 2. Bande seiner Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, S. 50.

schon vor einem halben Jahrhundert gesagt: »Es ist wahr, wir haben die Art, unsere Farben mit dem Oele zu mischen, und daraus den Grund von dem größten Theile unserer Operationen zu machen. Es könnte sein, daß die Alten in diesem Stücke nicht so unwissend waren, als man sich einbildet, da sie so viele Zubereitungen und Mischungen kannten; selbst diejenige, wovon die Rede ist, war eine der einfachsten. Dem sei, wie ihm wolle, wir wollen sehen, ob sie so übel gethan haben, sie zu vernachlässigen, wenn sie dieselbe gekannt haben. Ich gebe gleich Anfangs zu, daß das Oel dem Pinsel eine sehr große Leichtigkeit verschafft, und daß es die Arbeit angenehm macht: allein die Alten, die wenig für das Gegenwärtige eingenommen waren, arbeiteten immer für die Nachkommenschaft. Nun ist ausgemacht, daß uns das Oel in Ansehung der Erhaltung Schaden gethan hat. Dieß ist noch nicht Alles; es verändert auch unsere Farben und macht sie durch den bloßen Eindruck der Luft gelb. Die Tinten färben oft mit Ungleichheit nach, die Schatten werden schwarz; unsere Farben (Oelfarben) und unsere Eindrücke (Oelfarbengründe) bröckeln sich ab. Wir arbeiteten seit geraumer Zeit mit dem Oele, um die Wirkungen desselben zu kennen und zu behaupten, daß man keine von unsern, auf diese Weise zubereiteten Gemälde in achthundert Jahren sehen werde, als Plinius diejenigen sehen konnte, welche unter den Ruinen von Ardea übrig waren, und wie wir heutzutage Ueberbleibsel von einem viel größeren Alterthume an einigen Orten in Italien und sogar in Aegypten sehen.«

Wohl waren die Alten, namentlich auch bereits die alten Aegypter, nicht so unwissend, als daß sie nicht ein Bindemittel für die Farben gekannt haben sollten, das alle guten Eigenschaften des Oels hatte; aber gerade das Oel selbst zu wählen, dazu waren sie viel zu vorsichtig; — sie hielten sich vielmehr, zufolge der angeführten Beweise, an einen Firniß aus balsamischem Harze und Wachs, von der Art, wie wir in dem Kapitel vom Farbenbindemittel einen vorgeschlagen, der fast so dünnflüßig und noch geschmeidiger als fettes Oel war; ohne alle Zuthat doch viel eher trocknete; die Farben, welche man damit so oftmals und so dick als man wollte, übereinander auftragen konnte, sanfter glänzend und dennoch klarer, reiner und blühender machte, und auf welchen, als der Luft ꝛc. widerstehend, sie sich zugleich hinsichtlich der Unveränderlichkeit der Farben und Haltbarkeit der Malereien so sicher verlassen konnten, daß selbst die altägyptischen Malereien jetzt noch wie frisch gemalt aussehen. —

Fünftes Kapitel.

Von dem Firnisse zum Ueberziehen der Harzgemälde.

Der Zweck dieses Harzfirnisses ist: den Gemälden gleichmäßigeren Glanz und größere Glätte zu geben, jede Spur des Matten oder Eingeschlagenen zu entfernen und alle Vertiefungen auszufüllen, die Haltung oder angenehme Hauptwirkung des Colorits zu vollenden, die Farben durchgängig in ihrer ganzen Schönheit, Frische und Kraft zu zeigen und ihnen eine schützende, farblos-durchsichtige Decke zu gewähren, — Alles ganz so wie bei Oelgemälden, die übrigens, zu ihrem Schutze, einer solchen Harzdecke offenbar weit bedürftiger sind, als die Harzgemälde.

Der vorzüglichste Gemälde-Ueberzug-Firniß ist der von dem Herrn Dr. Lucanus zu Halberstadt erfundene, aus Dammarharz und Terpentinöl, den der Erfinder also beschreibt:

»Ein Theil des besten Dammarharzes, fein gepulvert, wird ohne Hülfe der Wärme in zwei Theilen klarem farblosen Terpentinöl, durch anhaltendes Schütteln vollkommen aufgelöst. Dieser Dammarfirniß ist wasserhell, farblos und sehr leicht zertheilbar (auszubreiten). Er trocknet fast noch schneller, als der Mastixfirniß, und man muß deswegen beim Auftragen rasch zu Werke gehen. Schon eine geringe Lage Dammarfirniß verleiht den Gemälden eine so bedeutende Kraft und Klarheit, als man durch eine starke Lage Mastixfirniß kaum erlangen kann. Ich glaube nicht, daß der Dammarfirniß dem Nachgelben unterworfen ist, da Dammar erst dann eine Spur von Farbe annimmt, wenn es so bedeutend erhitzt ist, daß es zu dampfen anfängt. Der ausgetrocknete Dammarfirniß bekommt nicht leicht Sprünge, wird härter als der Mastixfirniß und widersteht äußern Eindrücken sicherer und dauernder. Die Oberfläche der damit überzogenen Gemälde kann mit Wasser, Branntwein und dergl., vom Fliegenschmutz und Lichtdampf gereinigt werden; der Firniß leidet dabei nicht die mindeste Veränderung. Selbst Weingeist schadet demselben nicht. Wenn man aus dem Dammar, mit Weingeist von 80 Prozent R., alle darin löslichen Theile ausziehet, den pulverigen Rückstand wieder abtrocknet, und dann 1 Theil davon in

2 Theilen Terpentinöl nur durch Schütteln auflöst, so erhält man einen Firniß, der, aufgetrocknet, der Einwirkung des stärksten Weingeistes und anderer Flüssigkeiten noch weit sicherer und unveränderter widersteht, als der gewöhnliche Dammarfirniß. Wenn nun auch dieser Firniß noch einmal so theuer, als der gewöhnliche zu stehen kommt, so ist derselbe doch vorzugsweise zu empfehlen.«

Diesen letztern, immer noch sehr wohlfeilen, Dammarfirniß wählen wir für die Harzgemälde, da er der solideste ist.

Aus den von Hrn. Lucanus angegebenen Gründen wird ein Abnehmen des Dammarfirnisses von den Gemälden, besonders von Harzgemälden, nicht nothwendig, da das Dammarharz dem Copaivabalsam und dem Wachse, womit die Farben aufgetragen sind, in der Dauer gewiß nicht nachsteht und also dieser Firnißüberzug eben so lange dauert, als das Gemälde selbst, mit welcher Dauerhaftigkeit man aber, wie bei den altägyptischen Malereien, vollkommen zufrieden sein kann.

Damit der Dammarfirniß gar keine Sprünge bekomme oder nie reiße und sich auch nicht zerreiben lasse[257]), sowie um den Gemälden einen sanftern Glanz zu geben, nehme man auf 29 Theile Dammarharz 1 Theil gebleichtes Wachs, dem Gewichte nach; wenn das Wachs in dem Firniß sich Etwas gesetzt hat, so schüttele man nur ein wenig das Glas, ehe man firnißt und es wird ganz gleich vertheilt und der Firniß völlig durchsichtig sein auf dem Bilde.

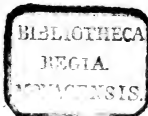
Um das Auflösen der Harzfarben durch das Terpentinöl des Ueberzug-Firnisses zu vermeiden, überziehe man die, 6 — 8 Tage lang ausgetrockneten[258]), Harzgemälde zuvor einmal mit dem, augenblicklich trocknenden, Hausenblasenleim. Zum Beweise, daß dieser Leim nicht schade, beziehe ich mich darauf, daß der Hr. Dr. Lucanus — dieser gründliche Chemiker, erfahrene Gemälde-Restaurator und geschickte Maler — denselben bei seiner Balsammalerei zum Ueberziehen der einzelnen Farbenlagen mit anwendet, sowie auf folgende Stelle aus Hrn. Field's Chromatographie (S. 191 u. 192): »Der scharfsinnige Herr Robertson zu Worton hat die Hausenblase in der Malerei, z. B. bei seiner bekannten trefflichen Copie von Titian's Bacchus und Ariadne, mit dem glücklichsten Erfolge angewandt. Dieses Gemälde besitzt, wie die Originalgemälde dieses Herrn, die volle Kraft der Oelgemälde und eine Dauer des Tons, den man von letztern nicht erwarten kann, und da sie mit weißem Lackfirniß überzogen sind, so läßt sich von ihnen eine ungemeine Dauer erwarten. Sein Bindemittel, für welches ihm die Gesellschaft zur Beförderung der Künste ihre goldne Medaille zuerkannte, bereitet er, indem er Hausenblasspäne in kaltem Wasser

---

257) Das reine Dammarharz ist nämlich leichter zerreiblich als Copal. Dr. Lucanus, Allgem. Anz. der Teutschen, Nr. 139 von 1830.

258) Ein Oelbild erfordert Jahre, ehe es vollkommen austrocknet.

ganz erweicht, und dann in kochendem Wasser so viel davon auflöst, daß die erkaltete Flüssigkeit nicht gallertartig wird.« In einem, im Jahre 1589 zu Frankfurt am Main bei Martin Lechler gedruckten Illuminirbuche steht Seite 6 und 7: »Haußleim, Mundtleim oder Haußblasen kompt von einem Meerfisch, ist ein köstlicher subtiler Leim, in all substanß farben ꝛc.« Herr Friedrich Stolz lehrt in seiner Anweisung zur orientalischen Malerei, Quedlinburg und Leipzig, 1836: die mit Sandarakfirniß zu lackirenden Wasserfarbenmalereien, Kupferstiche u. dgl. vorher zwei bis drei Mal mit einer Hausenblasen-Auflösung zu bestreichen, und setzt hinzu: »Solche lackirte Bilder bleiben stets klar, die Farben gewinnen ungemein an Glanz und Schönheit, und können, wenn sie durch Staub, Fliegenschmutz u. dgl. unansehnlich geworden sind, mit einem feuchten Schwamme wieder gereinigt werden, ohne daß sie dadurch beschädigt werden können.« Der, außerordentlich fest haftende, farblose und nicht reißende, Hausenblasenleim schadet daher auch den Harzgemälden nicht, bei denen der Dammarfirniß die Stelle des Sandarakfirnisses vertritt, welche Harzfirnisse kein Wasser, das zudem auch heiß sein müßte, wenn es die Hausenblase auflösen sollte, eindringen lassen; eben so wenig kann Branntwein (welcher die Hausenblase in einem Paar Tagen auflöst, wenn sie ganz dünn geklopft und kleingeschnitten ist,) als Putzmittel den so überzogenen Harzgemälden schädlich sein, da das Dammarharz auch von diesem nicht angegriffen wird. Die Hausenblasen-Auflösung ist am besten so, wie Hr. Field sie in der eben angeführten Stelle als Robertson'sches Farbenbindemittel beschrieben hat. Ein einziger Auftrag davon genügt, wenn dieser das ganze Bild bedeckt, wo nicht, so gebe man zwei Aufträge, und, wenn diese recht trocken sind, trage man unbesorgt den Dammarfirniß auf.



Leipzig, gedruckt bei W. Haak.



